目　录

评论家的甘苦

深入浅出地对不同时期的大师或准大师的演奏进行评述，是一个早该认真从事、惜未受到应有重视的课题，本书将是这方面的系列丛书的第一辑。书中虽也引用不少有关小提琴家身世的材料和逸事，但主要着眼于采用专业和非专业小提琴爱好者都能欣赏的方式，把重要小提琴家的艺术和演奏置于历史透视中作实事求是的剖析。

为避免给人以本书专事吹毛求疵的印象，容我声明在先：书中有些内容可能出人意表，惹是生非。但是，读者若能将自己的看法和知识同评论家的进行对照，不论你是痛斥那混帐的评论，还是借他的话来印证自己的观点，不亦乐乎？至少不像看报章杂志的应景文章那么不痛不痒，他们的意见出自各种不同的音乐修养、个人癖好和审美趣味，各人对小提琴的了解也深浅不一（甚至一无所知）。而本书读者则可以对照一种观点检验自己的看法。

积二十来年经常发表音乐评论文章之经验（作为音乐评论家和专业小提琴演奏家），我深知审美趣味在音乐评论中的重要性。从来没有一个艺术家能“使大家皆大欢喜”，而评论家企图左右艺术趣味之事却是太多太多了。

这种态度我素不赞成。我认为评论家在介绍评价一场演奏时，应当而且有权在风格和处理等细节上指出自己的审美偏好，

如果他的偏好直接影响了他的评价的话。但是他绝不应该扮演传教士的角色，把自己的趣味强加于人，通篇文章以此为中心。往往还有这样的情形：评论家不喜欢某一首乐曲，又不能把自己对作品的好恶同对演奏的评价分开，便"将婴儿连同洗澡水一起倒掉"。诚然，评论不论褒贬，不论是专业评论家还是局外人，概莫能排除主观因素。然而，主观不等于自恃才高而目空一切，不等于趋炎附势地供奉偶像，不等于粗暴无礼，不等于脱离客观实际。

艺术家在什么条件下演奏？他的造诣属于什么范畴？都是评价时至关重要的方面。例如，一个乐队首席一年只有一次机会独奏，拉一首协奏曲，就不能和每个演出季有多达一百五十场音乐会的独奏家等量齐观。一个名气不太大的人用的小提琴质量较次，大艺术家就有福气用斯特拉迪瓦里或者瓜内里，两相比较时必须把前者的这一不利因素考虑在内。反过来，一位已逾顶峰的老艺术家固然有权受到宽容，以表示不忘其过去的功绩，但是评价不应沦为乏味的颂扬，只字不提音准、手指技巧、揉弦、弓法等的现状。主观性也不应排除对各派小提琴艺术传统的尊重。尽管如此，即使怀着最纯洁的用心，评论家仍不免有时因拘泥自己的原则而招致读文章的人的不悦，乃至不屑。

我向读者保证，根据多年之经验，评论家绝无可能使艺术家及其无条件的崇拜者感到完全满意。他可以为艺术家连写四篇大加赞扬的评论，但是只要在第五篇中措词略有保留，艺术家顿即会把他视为仇敌。这种心情可以理解，但却令人遗憾。鉴于音乐演出界竞争剧烈，无足轻重的一句微辞在艺术家看来会是莫大的危害。别以为只有青年艺术家处于创业的过程中才是这样，功成名就，照说该远远超脱这种境界，明枪暗箭已损不了他毫毛的名家何尝不是这样，尽管他们标榜自己"从来不看评论"，

私下却一字不漏地看人家怎样写自己。结果，一个履行天职、不偏不倚地对待每一位艺术家的正直的评论家难以同他们结成深交。我们必须牢记一点：评论家的职责和作用绝不能等同于艺术家雇用的公关秘书。

有人会问，为什么不加糖衣、不一味逢承而力求有良心、有头脑地探讨小提琴演奏的论著出版得这么少？

卡尔·弗莱什的不朽巨著《回忆录》可谓凤毛麟角。弗莱什这位著名小提琴家兼教师在书中主要谈论他的同代人和同行。他学识渊博，直言不讳，不顾后果。他的论点十分中肯而富有真知灼见，但偶尔也免不了受到私人关系的影响。然而，许多名艺术家千方百计在传记或文章中回避这类问题。除弗莱什外，即使难得有人提到某个同行的演奏，也总是小心翼翼、客套连连，不对他们相对的优缺点和音乐习惯作任何坦率而多方面的介绍。小提琴名流中不乏具有精辟论述分析同时代演奏家的才能的人，但是他们不愿承担这一工作，致使在小提琴研究的这方面的文献中出现大块空白。弗莱什的《回忆录》问世至今已五十年。

不论读者对本书作何感想，笔者扪心自问，这些年来有缘结识本系列丛书论及的小提琴家虽然不少，但同他们始终保持不偏不倚的泛泛之交。的确我并不愿意这样，但是我非这样不可，以保持写作的独立性，只对自己对读者负责。

对于在大庭广众之中或者对着一只无情地把一切袒露无遗的扩音器演奏(哪怕是一首最简单的乐曲)之不易，本书作者深有体会，这可以说是对人类双手要求最苛严的任务之一了。设想一位独奏家手持小提琴站在台上，谛听乐队或钢琴的大段过门，等候自己进入的时刻，该是多么苦恼的考验！脑子里闪过各种各样的念头：会不会因没有拉熟而哪个手指不听话？琴弦反应不知好不好？会有松香屑末破坏音响不？不会突然记忆失灵

吧？有报界人士在听吗？不知那些评论家是否熟悉小提琴的特点，能否写出一篇有见地而得体的文章？在这样自我审讯的过程中，即使说不上神经紧张，至少腹肌会起疙瘩，讨厌的汗珠会缓缓地无情地淌下来，直到腿上。说真的，我对这门艺术以及勇于实践这门艺术的人的崇敬是不折不扣的。

评价那些生于、死于录音问世以前的早日的小提琴家的演奏时，只有文字资料以及他们创造的传世作品（后者更有价值、更加可靠）可据以推论。在20世纪的小提琴家中，从克莱斯勒起，每一位大师的音乐会我都听过多次，只有格吕米奥一人除外，另外，我收藏的大量唱片也有助于我对他们以及大批二、三流小提琴家的演奏有所了解。

在写这套丛书（其中几篇曾部分地发表在伦敦的《斯特拉德》杂志上）时，我决定先介绍唱片问世以后的小提琴家而不是距今较远的，虽然我希望有一天也能介绍早期的演奏家。目前作这样的选择也是出于无奈，因为在此通货膨胀之际，只有平价的系列丛书才能有广大读者，洋洋洒洒、包罗万象的巨著价格昂贵，令人望而却步。我知道这样做有利有弊，但希望读者能谅解。

评价健在的艺术家是一项特别敏感的工作，如果直言不讳，势必招致这些知名人士及其诸亲好友的不悦。但是，只要篇幅允许，我会评价每一个重要的当代小提琴家，还要介绍虽无盛名却有成就的艺术家。

书中的观点，读者可能不完全同意，但是只要能因此而激发人们对于小提琴这一辉煌艺术的昨天、今天和明天进行深刻而有益的思考，我的目的已经达到。

新旧时代小提琴家的比较

帕格尼尼是不是有史以来最伟大的小提琴家？萨拉萨蒂和海菲茨、约阿希姆和梅纽因、威廉密和奥伊斯特拉赫、奥勒·布尔和里奇相比，谁高谁低？这是一个令人神往的题目。

谈到前辈英雄人物，不论哪一方面的，总不免勾起怀旧情思。久已熄灭的荣耀的光晕很容易同冷酷的现实发生冲突。相反，随便提一下两手技巧的辉煌的新成就，很容易使肤浅的研究者忘却真正的标准，那代表每一时代的音乐魅力的精华的标准——审美交流、精神支柱和纯美的享受。

对于襁褓时期，即三百年前的小提琴艺术的估价，只能凭臆测。例如，我们读到过这样的记载，据说“小提琴演奏之祖”科莱里由于恨自己没能在E弦上拉出第五把位的F（在同一位那不勒斯人的对抗赛上），气愤而死。他的实际声音如何，我们不得而知，虽然我们可以通过那一时代的小提琴作品了解到不少有关当时技巧难度的事实。今人中谁也没有听过帕格尼尼（1782—1840）、恩斯特（1814—1865）、维厄唐（1820—1881）、维尼亚夫斯基（1835—1880）或者威廉密（1845—1908），全凭当时的观察者或评论家“耳闻”后的叙述。

但是，可靠性如何？借用卡尔·弗莱什（1873—1944）的话来说（弗莱什是小提琴问题上最有眼力、最高明的评论家）：“从字面看，一百个评论家中总有个把略通小提琴技巧及其术语，但

是总的读下来，报纸的评论怎么也代替不了实际情况。目前评论界的种种努力中，有一种以空洞印象掩盖无知的倾向。”

真是一针见血！即使在旧时代的知名评论家如汉斯利克、萧伯纳、休内克和芬克的文章中，也一看便知道他们对小提琴缺乏第一性的专业知识；而局外观察家的想入非非的莫明其妙的唠叨更是不忍卒读。这绝不是说，从前那些优秀评论家没有资格评论小提琴演奏。他们可以不通小提琴演奏的门道及其所以然，但是无数遍听下来，最后也能判辨演奏家功力的深浅。例如萧伯纳的艺术评论生涯是从上世纪70年代到本世纪中期，他就说过，海菲茨和青年梅纽因比约阿希姆(1831—1907)和萨拉萨蒂(1844—1908)高明。

小提琴大师自己的话不能句句当真。帕格尼尼的音色果真像他本人所说的那样差劲？甚至赶不上一个无名之辈拉丰？威廉密神奇的洪亮声音果真像有些人说的那样是由于在一个音上反复换弓而得来的吗？维尼亚夫斯基和萨拉萨蒂在同一天同一间屋里背靠背地拉给利奥波德·奥尔(1845—1930)听，无旁人在场，而奥尔居然在《我的音乐生活》一书中不加以描述、不进行比较，能说不是小提琴艺术文献资料的一大缺憾？

前言不对后语、矛盾百出、並不可信的评论多若牛毛，信手拈来可以成集，但是实际上什么也不说明。幸而还有一份无价之宝，再参照认真的观察家写的数量不多的文章，可供我们窥见现代演奏技巧的真貌。这份无价之宝就是本世纪头二十年留下来的唱片。它记载着不可磨灭的、不容驳斥的小提琴演奏艺术的革命，其深刻性不亚于帕格尼尼对19世纪小提琴技巧的冲击，或许有过之而无不及。不少唱片的录制技术的确十分原始，有些演奏家录唱片时已过盛年，而且他们不像现代艺术家那样习惯于对着麦克风(或喇叭筒)演奏，唱片噪音很大，损害乐音的质

量。但是只要仔细听，仍可辨出一些基本要素，如音准、速度、基本功的根基、音乐比例、力度变化、总的处理，甚至还能判断音色的优劣。这是听觉训练的问题。

现代人往往误以声音的量为质。我们的耳朵已经备受摧残，再也不知道去寻找音色的真髓，听任回音室的洪亮音响和技师的旋钮操纵牵了鼻子走。在这一点上，本世纪头二十年的许多小提琴唱片记下的声音，真实度比今天要高得多，当然，唱片必须保存完好。近年来，多少次在音乐厅听小提琴家的演奏时，琴声远不如他那加过工的唱片，还以为自己的耳朵出了毛病！

不要忘记，在1904年，萨拉萨蒂灌唱片时六十岁；库贝利克二十四岁，正处于技巧的最佳期；克莱斯勒（1875—1961）二十九岁，即将登上盛誉的峰顶，已是光芒四射；伊萨依（1858—1931）此时四十六岁，八年后才灌录他那些发人深思的唱片，但终因已过盛年，基本上不太成功；约阿希姆已七十二岁，盛期已逝二十余年，又过一年才灌录了他仅有的几张唱片，这时音准已摇晃、音色已干枯，但在有经验的人听来，演奏中的权威性和活力赫然犹存。

此后十五年间，直到1919年底，克莱斯勒、埃尔曼和青年海菲茨把一些堪称空前绝后的无上优美的令人心醉的演奏精品录成唱片。改革之风猛刮着。群众对小提琴艺术的兴趣从来没有如此超越国界，小提琴艺术的声望从来没有这样崇高。

有了帕格尼尼的卓绝贡献，整个指板从上到下都开发利用了。以前认为毫无实用价值的技术奇迹已成为法定技巧的组成因素。同样的方法也大大开拓了表现抒情音乐的潜力。1840年帕格尼尼去世后，恩斯特、维厄唐和维尼亚夫斯基把帕格尼尼的新技术融入自己的演奏和创作。维尼亚夫斯基甚至普及了快速直臂运弓的顿弓奏法，这是帕格尼尼也没能做到的绝招。

(5)

除了帕格尼尼这位奇才外，法国比利时乐派继续统治19世纪。维厄唐和后来的维尼亚夫斯基将法国比利时乐派的原则带往俄国。萨拉萨蒂虽苦于手小，却能将帕格尼尼的华美传统推到精炼典雅的新的高度，并缀以西班牙乡土气息。

到1890年，优秀的浪漫主义协奏曲大多数已经写成。但是，帕格尼尼的幽灵仍笼罩着小提琴音乐会舞台。音乐会节目单充斥了歌剧幻想曲、玛祖卡、波洛涅兹和庸俗不堪的沙龙小调，没完没了。人人都渴求不费力的廉价的成功。连一代宗匠维厄唐赴美演出时也不惜以自己根据《美国佬》曲调创作的冗长的变奏曲为号召。

与此对立的是匈牙利人约瑟夫·约阿希姆，他最终成为柏林的所谓德国乐派的旗手。约阿希姆虽持折衷态度，将布拉姆斯的匈牙利舞曲全部改编成小提琴曲，在独奏会上加以普及，但是他大大提高了小提琴节目编排的水平。他普及巴赫的独奏奏鸣曲、贝多芬的协奏曲和奏鸣曲以及许多为他的同时代人如萨拉萨蒂所忽视或马马虎虎地演奏的杰作。他纯洁了小提琴演奏曲目，至少在节目编排这一点上，至今仍有巨大影响。

19世纪后半叶，出现大量风格上的细腻变化。难以名状的滑指(portamento)、滑音(slide)、滑奏(glissando)和换把，为小提琴演奏艺术增添新的魅力和典雅。当然，这些手指的花式技巧往往被粗暴地夸张，结果造成低级趣味的做作，今天听来觉得滑稽可笑，这样的例子多不胜数。

尽管在塔蒂尼以后的一百年里，不论在音乐还是在技巧方面进步都不小，但是1850—1890年间的演奏和今天的大不相同，那时的运弓粗而毛糙，音色干冷，感情放不开，理性的训练和对原曲的忠实在今天看来也都不够。

帕格尼尼和19世纪后半叶的大师们是当时的巨人。作为

当时的巨人，我们尊奉他们，但是要他们站到现代舞台上来表演，一定会大出洋相。

谁说的？肯定吗？事情很简单。马车比喷气机慢，但是在飞机发明以前，马车是最快的。第一届奥运会短跑冠军在1891年是世界上最快的飞毛腿，但是他的速度比1980年的奥运会冠军差远了，因为1980年的冠军已经掌握了前人积累的人体训练的一切奥秘，还有各种维生素和大套现代保健用品的帮助。

小提琴演奏因有了古人未知的一项新发明而大跃进。此项创新萌现于1880年前后，其重要性不下于小提琴史上的一次次革命：如持琴从不稳定的胸位或胸骨位改成颈、肩、颔並用的位子，从而使左右手获得完全的行动自由；弓杆由向外弯曲改成向里弯曲，从而赋予弓子以前所未有的张力、灵活性和弹性，使弓子和琴同等重要；还有19世纪手指灵敏度的提高，它在帕格尼尼的大胆创举中达到登峰造极的程度。

此项创举是有意识地发展和明智地使用左手指尖的摆动，即“揉指”。

揉指概念的起源不明，只知道维尼亚夫斯基创作过专用的揉指练习，把这些练习借给伊萨多(盖达尔亚·伊齐克)·洛托和维厄唐等人。这部新的福音书如烈火燎原，到处采用。但也有人反对，多年后才克服阻力。(奇怪的是，洛托看到克莱斯勒持续不断地使用揉指时，却说他“成不了大器”。)

在这以前，任何形式的手指摆动受到几乎每一个“体面”的小提琴乐派的蔑视和禁止。它被认为是趣味不高，虽然也可能有几个演奏家在延留的长音上用过类似揉指的方法，但纯属无意识的运动神经的情感反应，和现代浪漫派的揉指毫无共同之处。

揉指的最惊人贡献是使人拉出崭新的优美音响，给情感交

流开拓新的天地，可以有感情地拉琴了。

伊萨依完全称得上最早的一位现代小提琴家，他以不同方式精明地使用揉指，为气质原已炽烈非凡的演奏增添光彩。第一个不断使用揉指的人是弗里茨·克莱斯勒，而在他初出茅庐之际，这种连技巧性经过句中每一个音都赋以生命和意义的新的演奏法，保守派当然接受不了。1894年，克莱斯勒因演奏个性强烈而未能考上维也纳宫廷歌剧院乐队的第二排小提琴手的职位，然而他那快速灵活的揉指，正是他优美典雅的演奏个性的主要因素。

有了训练有素、应用得当的揉指，一个热情和才气平平，甚至缺乏热情的小提琴家可以听上去比一个内心感情强烈而揉指不佳的人高明得多。现代的一个十几岁的具有一定才华的年轻人，可以像像样样地演奏柴科夫斯基和布拉姆斯的协奏曲，这在1880年几乎是不可能的。现在的年轻人享受的优越条件和标准是帕格尼尼所不可设想的。

现代演奏家的优势不仅在于揉指的使用。明星级演奏家现在能用几种不同速度的揉指，使乐曲听上去有多样的音色；他们的弓法也更加细腻多变，充实了音响的宝库；他们反映了一种新的老练的风格，流畅而甘美，他们已消灭了讨厌的老式滑行和夸张的速度。严格的音乐法则和秩序已成为常规，而不是个别的例外。小提琴艺术的国际化冲破了民族乐派的狭隘天地，人尽可用。现代小提琴艺术是一门高深复杂的学问，曲目的扩展要求提高智力，同19世纪炫技大师的智力要求有天壤之别。

如果没有良好趣味的控制，任何一种通过机械操练而得的手法，都会带来不良后果。揉指也常常成为某些演奏家的一大罪状。

米沙·埃尔曼的冲动型揉指是绝无仅有的，他那金子般的

声音像熔岩一样悸动，主要得自揉指。他的右手十分有力，是奥尔的俄罗斯乐派的理想代表，这足以解释他的声音的宏亮度，但是不足以解释他的声音中悸动着的生命。奥尔的其他学生如海菲茨和塞德尔也有各具特征的冲动型揉指，使声音有一股阳刚之气，不同于片面的甜美悦耳，和同时代的其他才子迥然不同。蒂博(1880—1953)和后来的梅纽因、斯特恩在发音的这一方面也都各具特性。

如果让世上所有的小提琴名家都拉空弦，很难一个个辨认出来。但一用手指揉弦，内行只消听几小节，便能一一辨认。

对比新旧时代小提琴家的文章，无不提到海菲茨这位巍然屹立的人物—— 20 世纪时代精神在小提琴家身上的集中体现。他的杰出功勋不仅在于音乐处理比其他同时代人更受欢迎，要是没有海菲茨，小提琴艺术决不可能达到今天这样完美的技术高度——这是同行们无不承认的事实。本书将有专章详细讨论。

在艺术生命方面，旧时代的小提琴家也处于劣势。他们的技巧训练方法原始，肌肉略有不适，技巧便一落千丈；因此演奏好坏无常，我们只能在他技艺状态良好的日子去听。而现代人的技巧训练十分稳健，即使身体偶有不适，仍能保持演奏水平。

寿命也没有现代人长。只有约阿希姆一人活到七十六岁高龄。帕格尼尼一生多病，去世时五十八岁。维尼亚夫斯基四十四岁，维厄唐六十一岁(五十三岁起便瘫痪)，萨拉萨蒂六十四岁，恩斯特五十一岁，莫德·鲍威尔五十三岁。伊萨依活到七十三岁，但不到五十五岁就开始衰老。威廉密六十三岁去世，但四十出头便退出舞台。

这么说，旧时代的小提琴家就没有比现代人高明之处了?这个问题不是绝对的，视各人对音乐趣味的概念而异，而且必须把 1925 年前和 1925 年后出生的小提琴家大致地分开。

有些人，像我，就觉得独具个性的声音和人品这些迷人的因素正在从小提琴演奏中逐渐消失，这是现代人非个性化的大势所趋。早的不说，伊萨依、克莱斯勒、埃尔曼、海菲茨、梅纽因和大卫·奥伊斯特赫(后者在程度上略逊些许)这些小提琴家由于声音和演奏风格之不凡，绝对没有人能学得像。今天有许多人不失为权威性的音乐家，但是四十五岁以下的人中间有谁称得上"小提琴的大人物"？帕尔曼？也许称得上。

在20世纪中，随着时间的推移，出现一股反对演奏个性化的潮流。奇怪的是，倡导者本人却是一位具有非凡个性的小提琴家，他是约瑟夫·西盖蒂(1892—1973)。小提琴演奏艺术的这类倾向，以后各章会有所触及。

我们这一代小提琴界的不幸现象之一是：作为音乐盛典的独奏会逐渐减少，特别在美国。所谓的"独奏会"的节目编排已变得虽有渊博学问，却无欢声笑颜。往往一场音乐会连听三四首奏鸣曲，独奏者是第一流的小提琴家，伴奏是临时聘用的一位虽然名气不大但却称职而有经验的钢琴家。现在很少听到那些要求小提琴家在三四分钟的篇幅内倾注全部技艺的精美小品，很少有那种使旧时代的无数听众终生难忘的经验。我们不断被提醒，要防止陶醉于情感或伤感的诱惑，岂知这类乐曲正是为独奏会增色的绝妙调料，补大型作品之不足。说到底，"天下众乐器之女王"小提琴基本上是抒情的，立足于情感的乐器。今天，在许多地方，把小提琴艺术看作供人欣赏的乐事已成禁忌。多少次，我们聆听"分量超重"的音乐会节目，技巧和音乐性都令人称羡，但是一出音乐厅，甚至还未到家，便忘个精光。掌握亨德米特的《室内乐No. 4》和勋伯格的小提琴协奏曲这类严峻复杂的作品，难道同克莱斯勒演奏德沃夏克的《幽默曲》、埃尔曼演奏德尔德拉的《纪念》或者海菲茨演奏戈多夫斯基的《古老的维也纳》时的

那种一曲难忘的妩媚、诗意和典雅如此势不两立而必欲置之死地？

虽然都有现代技能和效率的武装，却又有哪一个四十五岁以下的小提琴家，包括帕尔曼在内，比得上青年埃尔曼的一曲瓦格纳的《曲集的一页》或者拉夫的《卡伐蒂纳》，克莱斯勒的一曲卡德曼的《天蓝色的水乡》，或者青年海菲茨的一曲门德尔松-阿赫龙的《歌之翼》和舒伯特-威廉密的《圣母颂》那样的音色魔力？如果你喜欢“分量重的”，哪一个四十五岁以下（或者以上）的小提琴家，不论用不用现代电声设备，比得上克莱斯勒和弗朗茨·鲁普在1935年录制的贝多芬的十首小提琴与钢琴奏鸣曲的唱片？

20世纪小提琴技巧的革命已臻成熟，成果遍及全世界。但是，内涵丰富、令人回味的小提琴艺术是否在螺旋形上升，还是在曲线下降？尽管在20世纪的最近几十年中，技巧卓绝、修养渊博的小提琴家比比皆是，但是我并不乐观，至少就总体来说是这样。

欧仁·伊萨依

在19世纪的最后二十五年中，约瑟夫·约阿希姆和巴勃罗·德·萨拉萨蒂分霸小提琴的天下。两人在音乐态度、技巧造诣和曲目偏爱各方面毫无相同之处。约阿希姆认为心灵深度和音乐素质最为重要，甚至先于技巧的完美和音色的光彩等世俗问题。典雅的萨拉萨蒂则以其纯净无比的音准、快若闪电的技巧、崇尚表面效果的作品和追求谐美的音响，和约阿希姆截然对立。两人都没有活力充沛的浓郁音色——20世纪小提琴艺术发展中的决定性因素。音乐界翘首以待一位新的小提琴君王，一个兼备娴熟技巧和优美音响、更有从未听到过的火热激情的人——焕发浪漫主义全盛时期的光辉的小提琴家。这个人便是杰出的比利时小提琴家欧仁·伊萨依(1858—1931)。他比任何一个小提琴家都更能代表19世纪和20世纪之间的桥梁。

伊萨依是一位巨人，不论从身材还是从音乐上讲。他体现了无拘无束、自由不羁的浪漫主义的时代精神，是小提琴艺人和诗人的理想结合，是技艺出众的音乐故事家。卡尔·弗莱什是品评小提琴演奏的大师，他从萨拉萨蒂到海菲茨，听过许多大大小小的演奏家，在《回忆录》中提到伊萨依时这样写道："他是我生平听过的小提琴家中最卓绝、最有个性的一个。"这一评价的确很高，有不少人附和。约瑟夫·西盖蒂说："我对欧仁·伊萨依的回忆特别珍贵，历历如在眼前。凡有幸听过他演奏的人，无不

留下生动而深刻的印象。”

弗里茨·克莱斯勒被伊萨依迷住，和伊萨依结为知交，对他钦佩不已。他说：“在众小提琴家中，我的偶像不是约瑟夫·约阿希姆，而是欧仁·伊萨依。”

1858年7月16日，比利时列日的尼古拉斯·伊萨依和玛丽-泰雷兹·索蒂欧生下一个孩子，命中注定要成为世界上最伟大的小提琴家（父母在两年后才正式结婚）。这孩子受洗时取名为欧仁·奥古斯特。

他在五岁时开始学小提琴，父亲是启蒙老师，后来从德西雷·海恩伯格和鲁道夫·马萨尔学习。七岁时在一场小型音乐会上首次登台，但未引起人们注意。和许多大名鼎鼎的小提琴家不同，他不是神童，也毫无近似神童的迹象。列日音乐学院还曾经认为他没有培养前途而打算开除他。

1873年，伊萨依在布鲁塞尔从维尼亚夫斯基私人学习，总共上过十二次课（他认为维尼亚夫斯基是他听过的最伟大的小提琴家）。后来据说维厄唐路过伊萨依家时听到欧仁这孩子在练琴，深为其才华所感动，为他谋求政府资助供他继续学习，还亲自给他上课。

伊萨依长得身体魁梧，高六英尺，宽宽的肩膀，面目俊秀，清澈的蓝眼睛，乌黑的头发从脑心向后梳，粗粗的眉毛，更加渲染了典型的19世纪艺术家的形象。他很早就发胖，不过，越胖越仪表堂堂，虽然对他的健康危害甚大。

1879年，伊萨依在科隆演出，遇见费迪南德·希勒，经希勒介绍而认识约瑟夫·约阿希姆。希勒又建议他去法兰克福，在那里结识了约阿希姆·拉夫和克拉拉·舒曼，克拉拉·舒曼和他合作演出贝多芬的C小调奏鸣曲。1880年，他被任命为柏林比尔泽乐队的首席，任职一年。

他于1881年赴挪威演出(据称由奥勒·布尔之子经办),1883年在爱德华·科洛纳指挥下于巴黎音乐学院演奏了一场音乐会。在巴黎时,他同塞扎尔·弗朗克结为知己,出入丹第、肖松、德彪西等人的圈子。后来,弗朗克作小提琴与钢琴奏鸣曲相赠,伊萨依在自己的婚礼上演奏了这首伟大的奏鸣曲,並成为这首乐曲的最佳演释者。1886年他被聘为布鲁塞尔音乐学院教授,任职到1897年。

早在1882年,伊萨依便赴俄国演出,三十年内先后去过十五次,遍访俄国各大城市。伊萨依和维厄唐、维尼亚夫斯基一样,在世界的那一地区宣传比利时乐派,这三个人的影响至今犹见于所谓苏联乐派的曲目和训练方法中。(大卫·奥伊斯特拉赫较之比利时人阿尔蒂尔·格吕米奥更像伊萨依,不过奥伊斯特拉赫惯用的连断弓"portato"伊萨依最不喜欢)。在俄国,伊萨依和另一位气质相似的大钢琴家安东·鲁宾斯坦,以及和莱谢蒂茨基的妻子阿内特·埃西波娃一起演出奏鸣曲。他初访俄国独奏演出的曲目包括维尼亚夫斯基的协奏曲(D小调,No.2)、门德尔松的协奏曲、维厄唐的第四、五两首协奏曲和《叙事曲与波洛涅兹》、圣-桑的《引子与回旋随想曲》、恩斯特的《匈牙利曲调》以及他自己创作的小曲。

伊萨依的独奏家声誉得来非易,直到1890年在维也纳的演出轰动一时(那时已三十二岁)后,才牢固地树立起最高级的国际声望。(萨拉萨蒂和克莱斯勒虽然在青年时代已经出名,国际声望也是较晚获得的)。伊萨依的道路艰苦而缓慢,从咖啡馆琴师到受人尊敬的乐队首席,然后是外省小镇的独奏音乐会,再偶尔在大都市演出,最后才攀上世界第一流大师的宝座。这同无数小提琴家自幼便有神童之美称和宣传,一帆风顺踏上艺术生涯,是多么鲜明的对比。

1894年，他在布鲁塞尔创建伊萨依音乐会，亲自指挥演出。乐队拥有许多知名独奏家，为许多法国比利时作曲家的新作品提供演出机会。同一时期中，他还和他的学生马蒂厄·克里克布姆（第二小提琴，后由阿尔弗雷德·马绍接替）、莱昂·凡·乌（中提琴）和约瑟夫·雅各布（大提琴）组成伊萨依弦乐四重奏团。演奏室内乐是伊萨依的毕生爱好，除了在自己的四重奏团中公开演出外，还参加过无数次私家的室内乐晚会（有时他也拉中提琴），和卡萨尔斯、克莱斯勒、蒂博、普尼奥等名流合作。德彪西所作四重奏1893年在巴黎的首演便是由伊萨依四重奏团担任的。

拉四重奏时，伊萨依和约阿希姆、克莱斯勒、埃尔曼以及后来的海菲茨一样，不免以独特的音色、风格和表情特点而凌驾于其他三人之上。听众莫不意识到被他的超群技艺所俘虏，连乐曲本身和其他音乐家都不同程度地成为他的附庸。他和令人敬畏的钢琴家拉乌尔·普尼奥一起举行小提琴与钢琴音乐会时，也显然有分庭抗礼之嫌。伊萨依像天地之气，生来不就范于集体演奏。弗莱什在回忆1902年伊萨依和著名钢琴家布索尼、大提琴家贝克尔一起演奏柴科夫斯基的A小调三重奏时说："就单纯的演奏技巧来说，小提琴在各方面都凌驾于合作者之上。"

1894年，伊萨依第一次赴美演出便十分成功。1898年，纽约爱乐乐团请他接替安东·塞德尔担任指挥，但他婉言谢绝了。1918年，他才接受辛辛那提交响乐团之聘，任指挥至1922年。

伊萨依最喜欢的一把小提琴是瓜内里乌斯·德尔·杰苏，虽然他还有一把辉煌的"海克利斯"斯特拉迪瓦里乌斯，总是随身携带，以备演出中途断弦时用。"海克利斯"于圣彼得堡的一场演出中在后台被窃，从此再也没有找到。他还有一把精致的瓜达尼尼（开始从艺时即用此琴）、一把瓜内里乌斯小安德雷、一把马吉尼、一把精彩的乔治·夏诺（他的德尔·杰苏的复制品）

以及若干把出色的法国小提琴。他还收藏了大量琴弓，有图尔特、培卡特、皮克和努恩伯格。晚年教琴用萨尔托里弓子，裹上了厚厚的橡皮把手。这无疑是为了使持弓更稳，以补救右臂的颤抖。他称这种把手为“香蕉”。

伊萨依虽然经常出访，並在辛辛那提住过几年，但大部分时间在国内，是个热情的爱国者。弗莱什说：“伊萨依属什么民族，无法断定，”虽然伊萨依的儿子安托万在和伯特伦·拉特克利夫合写的传记中不厌其烦地申明，伊萨依“Ysaÿe”（即以赛亚“Isaiah”）和其他出自圣经的姓名在“基督后裔”中是常用的。然而，我认识的几位熟悉伊萨依的音乐家却支持弗莱什的不太隐晦的弦外之音。

著名美国评论家詹姆斯·休内克（本人非犹太人）在1917年写给纽约《环球》杂志音乐评论家皮茨·桑伯恩的信中声明：“Ysaÿe（伊萨依）应写作Isaiah（以赛亚），祖先是在比利时的犹太人。三十年前他的兄弟叫雅各布·伊萨依，是个钢琴家，现改名为詹姆斯。”休内克说的显然是欧仁的哥哥，即伊萨依之子与拉特克利夫合作的传记中的约瑟夫，据说年轻时学过小提琴，而不是后来成为颇有造诣的钢琴家的弟弟特奥菲尔。不论怎么说，这个问题看来也属推测。

伊萨依于1886年9月28日和露易丝·布尔多·德·古特莱结婚，生有三子二女。妻子于1924年去世。伊萨依在七十岁（1928年）时又与从前的一个学生珍妮特·丁辛（比他小三十六岁，生于布鲁克林）结婚。1931年5月12日在他七十三岁生日前不久去世。

伊萨依的生平在他儿子和拉特克利夫合著的传记中已有全面介绍（虽然有时过于谨慎）。安托万于1979年去世前不久还增补了一些无关紧要的材料。有一部由赫伯特·艾克斯尔罗德博

士任责任编辑、苏联作家列夫·金斯伯格执笔的介绍伊萨依的巨著，图文並茂，但基本上是重复和扩充了小伊萨依和拉特克利夫的那部传记。

本文无意同那些洋洋洒洒的传记相比，只是想探讨一下伊萨依真实的演奏风格，並补充一些他在作曲方面的成就。身为小提琴家，我的第一手经验使我能比较深入地窥见伊萨依的旷世奇才。

30年代中期，我才十几岁时，跟阿尔弗雷德·梅格林(原名梅格莱因Megerlein)学过两年小提琴。梅格林(1880—1940)在19、20世纪之交从伊萨依学琴。阿尔贝托·巴赫曼的《小提琴百科全书》中收有他的专条。他在1914年来美，独奏成就不大，任纽约爱乐乐团、明尼阿波利斯交响乐团和洛杉矶爱乐乐团首席。我初跟他学琴时，他显然已敌不过俄罗斯乐派小提琴家的竞争，俄国乐派正以其生气洋溢的表现力和现代化的音乐感迅速取代老一派的演奏家。

我师从梅格林的好处在于：他得伊萨依的风格特点、指法、弓法和小提琴家气质的嫡传，並原封不动地、既无创见也无保留地传给他的弟子。他和那一时代的许多教师一样，老师怎么教他，他就怎么灌输给学生，几乎不问学生的手和手指的大小和其他生理特征如何。今天的开明教师则鼓励学生自己开动脑筋。我认为两种方法各有利弊。梅格林的方法有助于保存宝贵的风格特点和细腻的分句，但扼杀学生的进取心和探索精神。现代教学法刺激学生的创造性思维，但是这样得来的指法和弓法往往是逻辑性、科学性有余而表情美、风格光彩不足。

不过，跟满脑子世纪初观念的梅格林上课，使我对伊萨依的小提琴哲学和演奏风格有所了解。这种训练对于我的技巧和音乐方面的成长，从最终必将取而代之的新标准来看，好处固然不

大，但是，通过他而领略到伊萨依的演奏真谛，却是无比美好的经验，我从不为之后悔。

梅格林毕生崇拜两个神：一个是上帝，一个是伊萨依，二者难分先后。

一天在上课时，我将伊萨依和海菲茨两人的才华进行比较，对他开了个不大不小的玩笑。我和我的同时代人一样，已开始尊奉海菲茨为小提琴艺术的顶峰。梅格林闷闷不乐，沉思片刻后说道："不错，海菲茨是帝国大厦（当时世界上最高的摩天楼），但是伊萨依是巍巍高山。"眼睛闪烁着深信不疑的神色。

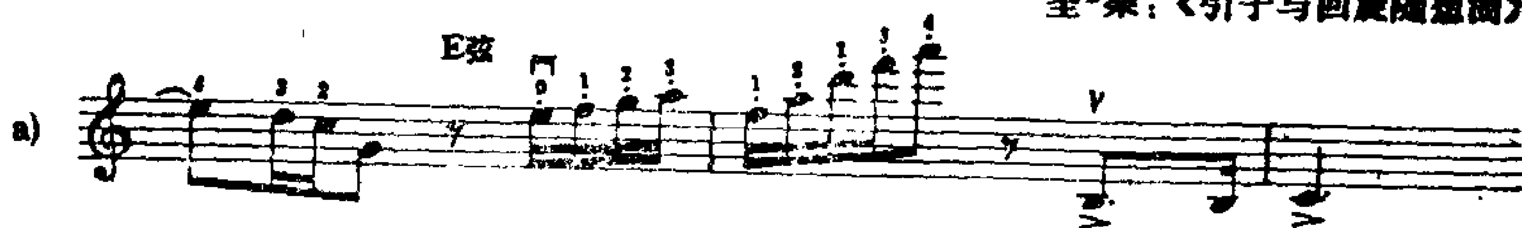
据梅格林称（其他许多目击者都证实此说），伊萨依每次演奏同一首乐曲中的同一个抒情段落时，极少重复同一指法和弓法，快速经过句当然不在此例。他在拉快速经过句时，总是刷地一挥而就，所用手法今天已鲜有人知或采用。他最喜欢尽量用E弦。不要忘记，容易断裂的羊肠E弦就是在这时候换成了明亮的金属弦的，伊萨依充分利用了这些优质E弦，指法也以它为依据。我举几个例子，有些小提琴家会觉得它们很古怪，怕影响跨弦的流畅。对于跑句前面的几个非高潮音，他並不在乎，而是用弓子推波助澜制造最后的冲刺。不妨试试他的指法，熟练后保证能领悟其中奥妙，别有一番逻辑和实用价值。

将伊萨依每次演出都改用不同指法、弓法和处理的自发性与海菲茨相比，饶有兴味。伊萨依自由得像小鸟展翅，海菲茨则每次演奏都严格遵守事先拟定的指法和弓法。

伊萨依力求借助上半弓上推时的爆发力增加光亮度（见例j第二小节），在快速经过句中常用弓尖或弓尖附近（例k）将上弓的音符利索地抽出。例如，伊萨依在《谐谑曲-塔兰泰拉》每一组快速三连音中的第一个音上便采用从维尼亚夫斯基那里学来的抽鞭拉法，其效果惊心动魄。伊萨依和大多数同时代人一样，爱

伊萨依的富有个性的指法和弓法举例

圣-桑：《引子与回旋随想曲》



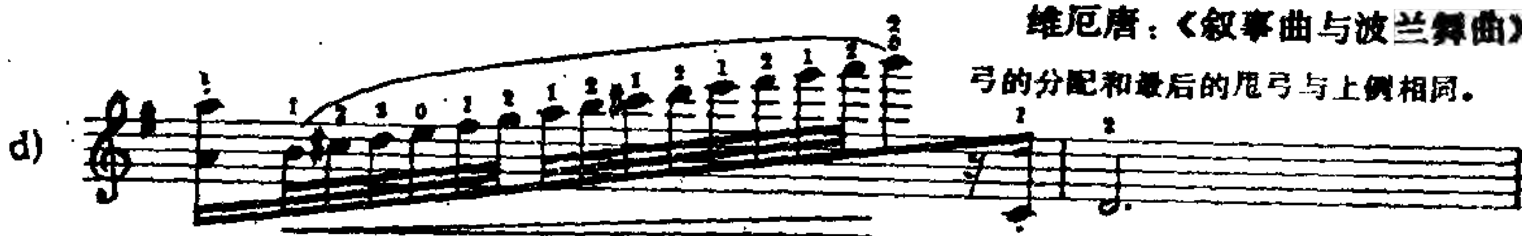




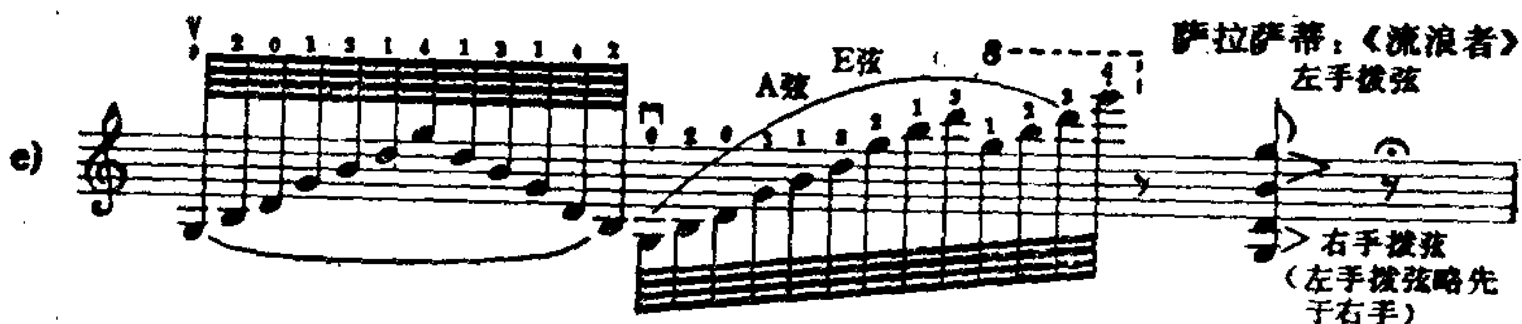
开始尽量少用弓，留到最后一个E的泛音上作一大甩弓

维厄唐：《叙事曲与波兰舞曲》

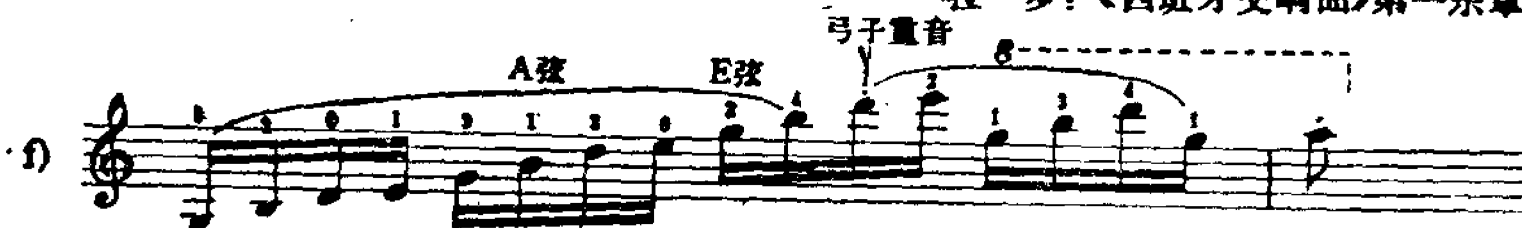
弓的分配和最后的甩弓与上例相同。



萨拉萨蒂：《流浪者》



拉 罗：《西班牙交响曲》第一乐章



布鲁赫：《苏格兰幻想曲》第三乐章



第三乐章

h) E弦 E弦

伊萨依的回弓举例

科雷利—莱奥纳德：《福利亚舞曲》

i)

* 回弓

布鲁赫：《苏格兰幻想曲》第二乐章

j) 近弓尖

维尼唐：《第五协奏曲》

k) 上弓时爆发性地"撞击" 等

记谱为： 维尼唐：《第五协奏曲》

l) 伊萨依奏成：

门德尔松：《E小调协奏曲》第三乐章

记谱为： 伊萨依奏成：

m)

拉 罗：《西班牙交响曲》（回旋曲）

n) 下半弓

A弦 E弦

在弓尖 下半弓

用空弦。不同的是，常人用空弦是贪图技巧方便，他则是为了拓展他那原已非凡丰富的音响调色板。

伊萨依的另一手是回弓，几乎总是在下弓时采用此法。当年不少小提琴家都这样做，今天已不常见大师们这样做了。回弓时，伊萨依在一个长音上音响饱满地拉足下弓，行近弓尖时，突然松弛压力，悄悄地把弓迅速推回到中部，甚至更下面，立即继续拉下弓，两弓之间只有迅速换气式的间隙（见例i）。回弓的视觉效果极佳，不亚于实际音响的延长。

长笛效果是伊萨依弓法中的重要解数，弓子靠近指板或在指板上轻轻擦弦，使用得当，声如长笛。有些现代艺术家偶尔也用这种弓法，但不如伊萨依那么多。伊萨依不但用得很多，而且深得其“神”，用以唤起法国印象主义音乐的意境。伊萨依的连弓天衣无缝，堪称一绝。

滑音（slide）、滑指（portamento）和换把是上一代人表情词汇中的重要因素。但即使是第一流小提琴家，稍不留神也不免发出各种各样怪音。伊萨依的滑音虽然在今天听来未免过多，而且很不习惯，但这是他的感情世界的真挚流露，一般是趣味高雅，别具一格。这並不是说别人，特别是法国比利时乐派培养出来的小提琴家就不高雅；但是，他用得表情丰富，整个说来，不同于今天或昨天的任何一个小提琴家。

伊萨依爱用下行滑指的表情手法，如A弦第三把位二指的E到A弦第一把位三指的D，滑音十分显眼，但效果並不可笑。他还用单指下行滑音。（大卫·奥伊斯特拉赫也爱用，特别是第一指）。伊萨依也用过单指上行滑音。

伊萨依的揉指是他的个性的直接延伸，浓郁饱满，同约阿希姆稀疏而瘦瘠的摇动和萨拉萨蒂平板而感情狭隘的揉指相去天涯。伊萨依的揉指得自维尼亚夫斯基的师传，从不是笨拙的外

向型的，速度和色彩细腻敏感、变化多端。抒情乐句有时根本不用揉指，而用一种他所谓的“白音”，把它和一整套不同速度的揉指巧妙地结合使用，获得各种不同的表情效果。（切勿与早期苏联乐派培养出来的某些小提琴家的不顾音的长短，不顾表情变化，而像水龙头似的随时开开关关的揉指混为一谈。）艾伯特·斯波尔丁说：“伊萨依的声音不大，但有一种无法描绘的表情内涵。”弗莱什则相反，说伊萨依的声音“宏亮高贵”。两位小提琴名家对伊萨依的音量的看法居然完全相反，但不足为奇。斯波尔丁的说法不无道理，因为人们容易将他的琴声同他的魁伟身材相比。比利时的艺术本来就是起伏大，变化多，人们的看法当然也会各种各样，甚至在知识里手、内行听众之间也有分歧，而且不下于帕格尼尼时代的人对帕格尼尼看法之分歧。

伊萨依有一个特点，喜欢触兴而偶或改动一个音、一个节奏型（见例l和m）。他是一个发乎至情的演奏家，刹那间心血来潮，擅自改动原作而不觉有愧。他虽然不拘泥乐谱，却从不有损原曲的风骨。

除五彩缤纷的揉指外，伊萨依的运弓也是使音色千变万化的重要因素之一。发挥最好的几年间，弓法娴雅而洗练。他只用三个手指和拇指持弓，小指根本不用。

1910年后，五十岁出头不久，他的演奏便开始走下坡路，技巧急剧衰退，右臂颤抖而无法控制。埃尔曼直到七十多岁还能出色地控制弓子，特别是发音。米尔斯坦在笔者作此文时已属七十七岁高龄，运弓依然精彩无比。小提琴技巧的衰退，一般都先反映在运弓上，继而是揉指；当然也有相反的例外。

弗莱什写道：“当时人们想不通，何以伊萨依的小提琴技巧衰老得这么早……，我认为基本原因是他不用小指，只用三个手指死死抓住弓根。他似乎不知道在拉下半弓时，小指是推动前

臂向外翻转的重要因素。”

我们同意弗莱什的说法，弓子颤抖的主要原因通常是技术性，即生理性的。但是，把五十岁后在运弓上问题丛生全部归罪于三个手指持弓之说也未必全面。伊萨依长年患糖尿病，糖尿病也可能带来神经系统的疾病，他后来已不能自己刮脸，甚至右手端杯子也会发抖。

待到六十岁时，伊萨依的蜚声国际乐坛的艺术生涯宣告结束，前后不过二十五年，与20世纪的著名小提琴家相比，艺术生命不算长。

1891年，萧伯纳在评论伊萨依在伦敦演出贝多芬协奏曲的一篇文章中指责他的热情“桀骜不驯、不可一世”，但是萧伯纳十分敬畏这位“旷世奇才”。也正是这种热情使他不同凡响，支配並塑造了他的艺术的其他种种方面。再说，他的热情也並非“桀骜不驯”，不是杂耍场上为博取满堂采声而硬栽上去的表面文章，而是他的天性。

伊萨依可以说是一个追求感官美的人，是一个享乐主义者，是“美酒、女色和诗歌”的崇拜者。他的酒量和食欲惊人，后来得了肥胖症、慢性糖尿病和静脉炎，最终导致1929年右小腿截肢。

伊萨依的爱美有时粗中带细，仅就感情、灵感的幅度而言，哪一个时代都鲜有能与之相比者。他的演奏纵横驰骋于整个感情领域：欢乐、温柔、激情、狂暴、华丽、诗意、幻想和气势豪放地抒情。不论何种意境，底下都燃烧着一把虽无焰却不灭的火，犹如即将迸发的火山。伊萨依也能放射一圈罕有的忧伤的光晕，这在今天已不多见了。有时候他可笑地涕泪交流，悍然抹杀真情和做作的伤感之间的界线。他也有健康的粗俗，使演奏充满人情味。如果说世上有谁的演奏出乎至诚，那只能是伊萨依。处于最佳竞技状态时，他感动听众之深度不下于历史上任何一位小提

琴家。在过去感情反应放纵的年代里，他的音乐会台下时闻唏嘘之声。

我们可以写多少令纸张，用各种形容词介绍伊萨依的演奏，但总不免是纸上谈兵。幸而尚有无价之宝留传下来，那就是1912年他五十四岁时录制的一套唱片。十五首不同体裁的小品无可辩驳地、全面地证实了弗莱什、哈特曼、金戈尔德、梅格林以及伊萨依的许多有见地的同代人和亲友的描述和评价。1912年的录音技师还不懂得用剪辑音带来补救演奏中的失误，因此每一曲都是一次录成的。所有的唱片都是与钢琴家卡米尔·德克勒合作的，由哥伦比亚公司发行。

这些演奏展现了今天年轻一代所不能设想的拉琴方式，第一小节便把我们带入另一个世界，另一个时代。当然，随便听听的人可能一下子接受不了（伊萨依的风格的确需要一个习惯的过程），那将是一个不幸的错误。尽管录音技术原始，音乐处理不合时代潮流，只要不带偏见地听一阵以后，伊萨依演奏的内在魅力和无法模拟的个性肯定会使人神往。我们也不能忘记，他那大于生活的艺术功底不太能适应录音的种种限制，更何况他毫无录音的经验。

第一张唱片是瓦格纳-威廉密的《获奖歌》(*Prize Song*，选自《名歌手》)，一听顿觉伊萨依鹤立于同辈人之上。他的演奏极为抒情，散发出一股迷人的梦幻气息。我们听到的是一位音的画家，其内心力量足以弥补大量滑音和不稳的音准（顺便提一句，伊萨依的滑音出自他的审美需要，不像从前有些人专门借滑音来掩饰其揉指的贫乏和平板的声音）。瓦格纳-威廉密的《曲集的一页》(*Albumblatt*)中滑音较少，手指偶尔有些微差，但基本上音准稳实完好。这是第二张唱片，我们能从中欣赏到他那超群绝伦的音色，赫然与众不同。福雷的《摇篮曲》(*Berceuse*)

的声音不如《曲集的一页》那么浓郁，但却是温文尔雅、令人心旷神怡的坎蒂莱那的典范。

维厄唐的《小回旋曲》（*Rondino*）是伊萨依灌录的唱片中最有灵气的一首。他在这里展示了大师的炫技功夫，音阶式经过句干净利落，晶莹闪烁，势如破竹。抒情的中段遵照原作指示充满忧郁，但也是伊萨依的特种忧郁。接下去又熊熊燃烧，最后再度松弛。《小回旋曲》的正主题风趣可爱。为了凑合12英寸78转唱片的长度，全曲略作删节。

另一张令人难忘的唱片是伊萨依演奏自己创作的B小调第三玛祖卡《遥远的地方》（*Lointaine-Passe*）。这是一首热情的小曲，表现了伊萨依的作曲才能，远远胜过那些志大才疏的演奏小提琴兼作曲的人。这里又表现了伊萨依的忧伤，虽然织体比较轻盈。奇怪的是，他在这部相对说来比较松散的结构中倒不太夸张节奏，还不如伊戈尔·奥伊斯特拉赫在50年代中期录制的那张精彩的唱片那样放纵，至少在正主题的处理上如此。他的技巧虽不能说无懈可击，却是非常令人钦佩的。

克莱斯勒的《维也纳随想曲》（*Caprice Viennois*）就不是这么回事了。一开始就不太干净，接下去采用的速度步履沉重，毫无生气。双音光彩不足，音乐神情抑郁。听后不禁为他选择曲目不当而跌足。伊萨依本想向他的朋友克莱斯勒表示敬意，同时也借光这首风靡一时的乐曲，岂知效果适得其反。

两首维尼亚夫斯基的玛祖卡舞曲中，《奥贝尔塔斯》（*Obertass*）遐想联翩，精彩极了。第二个长颤音上多加了一个装饰音，可惜由于录制技术欠佳而听不出来。《乡村乐师》（*Ménetrier*）则既有细腻的温情，又有激越的热情和悠然神伤之笔。这些小品充分展示了伊萨依的天才，展示了他在步幅、弹性速度、节奏性冲刺、调式变化、分句和音色变幻方面的卓绝的才华。由此可

以想见他在盛年竞技状态良好的日子里，演奏一首适合他气质的三四十分钟长的浪漫派协奏曲或奏鸣曲时，该是多么得心应手、出神入化！

布拉姆斯-约阿希姆的《匈牙利舞曲No.5》反映了伊萨依的博大胸怀。G弦上的开始主题粗犷有力，全曲处理豪放泼辣。夏布里埃的《诙谑圆舞曲》(洛夫勒改编)又是一曲遒劲挺拔的演奏。伊萨依的手指技巧灵活流利，经过句一气呵成，並用鞭抽般的起音(这首改编曲其实很不错，可现在已被小提琴家遗忘。阿图尔·鲁宾斯坦倒是把它用作加演节目，在钢琴上弹了好几十年)。伊萨依还录了德沃夏克的《幽默曲》、舒伯特的《圣母颂》、舒曼-威廉密的《黄昏歌》(*Abenlied*)和他自己写的美丽的《孩子的梦》(*Rève d' enfant*)，后两首未发行。

最后一张唱片是门德尔松协奏曲第三乐章的精彩演奏。除了偶有几个音符一带而过外，技巧性段落无懈可击，弓法按原作要求或干脆或流畅，舒卷自如。最为令人难忘的是，伊萨依给一些通常被当作技巧性附庸饰物而不加重视的音符注入感情。他的手指飞快，钢琴家德克勒好不容易才跟上他的速度。把这一速度和日后海菲茨录的三张唱片作一比较，很有意思。伊萨依的速度介乎174—190(♩)之间，最后几小节甚至超出了节拍机上的刻度。这种流星般一闪即逝的结尾令人叫绝。海菲茨在1920年录的唱片为200左右，但略嫌仓促；1949年的唱片显然成熟得多，在184—192之间；1959年的则为182—188。后两张唱片是用乐队伴奏的。伊萨依猛赶速度，显然又是为了78转唱片的时间限制。

除了和钢琴一起演奏的独奏唱片外，伊萨依在任辛辛那提交响乐团音乐总监期间指挥演奏了里姆斯基-科萨科夫的《舍赫拉扎达》和奥芬巴赫的《奥尔菲斯在地府》(*Orpheus in Hades*)，

其中几段熟悉的独奏没有标明演奏者。有人说《舍赫拉扎达》中的独奏是伊萨依亲自拉的,《奥尔菲斯》中的也有可能是他拉的。但是这样的推测似乎不合逻辑，因为凡能大大增加唱片销售量之事,哥伦比亚公司是不会放过不提的。

直到1912年,伊萨依还是技巧敏捷，虽然已不再公开演奏帕格尼尼之类折磨手指的乐曲。他写的六首独奏奏鸣曲虽也有艰深的技巧,但是出于音乐的需要,而不是那种主题变奏型的浮浅的技巧体操,哗众取宠。他改编圣-桑的钢琴曲《随想圆舞曲》,称《随想曲,圆舞曲形式的练习曲》(Op.52,No.6)，是一颗精美的糖果,采用换指八度、闪电般的琶音经过句、大量三度和十度、疾飞的顿弓等等,技巧光芒逼人，十分讨人喜欢。(此曲一直是大卫·奥伊斯特拉赫、科冈和其他许多小提琴家喜欢演奏的乐曲)。六首奏鸣曲作于1924年前后,伊萨依此时已退出舞台,因此从未亲自公开演奏。但是他在盛年常拉《随想圆舞曲》，颇受欢迎。1911年还背谱演出过埃尔加那首艰涩的协奏曲。

伊萨依是个典型的浪漫派艺术家，最擅长演奏伤感而热情奔放的音乐，有时甚至用同样的夸张姿态和弹性变化演奏古典音乐。他演奏维厄唐协奏曲(No.4、5)、布鲁赫(No.1、2和《苏格兰幻想曲》)、门德尔松、圣-桑、拉罗(F调协奏曲和《西班牙交响曲》)、维尼亚夫斯基(No.2)和这类情调的小作品,尽善尽美。但他从不尝试柴科夫斯基(作于1878年)和西贝柳斯(作于1905年)的协奏曲，尽管在他全盛时期，这两部协奏曲的谱子都可以买到。他在小提琴生涯的晚期终于演出了布拉姆斯的协奏曲(作于1878年),成败参半。弗朗克的奏鸣曲当然和伊萨依分不开。伊萨依演奏法国音乐——德彪西、勒克、肖松和福雷等人的奏鸣曲风度翩翩,妙趣横生,无出其右。

伊萨依热情推广法国、比利时的新作,有时不免热心有余而

审美考虑不足。例如他宣传了伊曼纽尔·莫欧尔的并不高明，现已被人忘记的音乐。（巴勃罗·卡萨尔斯也犯过这一类审美判断的错误）。

伊萨依先后教过或辅导过许多学生，最出名的有马蒂厄·克里克布姆、约瑟夫·金戈尔德，阿尔弗雷德·迪布瓦、路易·珀辛格、雷莫·博洛尼尼、迈克尔·普雷斯、著名作曲家欧内斯特·布洛克、布鲁塞尔四重奏杰出的第一提琴手弗朗茨·肖尔格以及后来成为名指挥的亨利·费布吕亨。人们总以为内森·米尔斯坦是伊萨依的学生，但是两人从未结成长时间的师生关系。伊萨依喜欢教学，手持小提琴陪着学生拉第二声部，这一手可在行了。和所有的超级小提琴明星一样，他对其他大大小小的演奏家都有深远影响。同行中如克莱斯勒、西盖蒂、弗莱什、蒂博、卡萨尔斯、埃尔曼和斯波尔丁，都是各具个性、不同凡响的艺术家，但无不感激他给自己的启迪。

30年代初，卡尔·弗莱什指出，“伊萨依作为作曲家地位尚未确立。”此话在五十年后的今天仍然适用。不过，今天有不少小提琴家吃尽先锋派练习曲式音乐的苦头，正回头挖掘伊萨依久被忽视的音乐，不仅是那六首独奏奏鸣曲，其他不知名的作品也演奏。

人们一听便知伊萨依的作品同弗朗克、肖松、德彪西有精神上的亲缘关系，早期创作和维厄唐、维尼亚夫斯基也有联系。但是细听之下，便可察觉他的晚期作品具有个人的独特气质；即使有一些取自别人的东西，仍显然有别于许多无个性的小提琴家写的大量作品。

伊萨依的创作质量并不稳定，难得有乏味之作，时而也居然浮想联翩，不愧为出自一位高明而有个性的天才作曲家之手笔。不管对他的作曲评价定论如何，肯定会有越来越多的小提琴家

演奏他的曲子，这位小提琴音乐作曲家的星宿正在冉冉上升。除了《孩子的梦》(Op.16)和《穷孩子摇篮曲》(*Berceuse de l'enfant pauve*)(Op.20)以外，他的作品主要适用于掌握高深或大师级技巧的小提琴家而不考虑销售量。他总共创作器乐曲三十首，主要为小提琴曲，有几首小提琴和大提琴二重奏；一部歌剧《矿工彼得》，写比利时矿工的生活，用比利时南部的瓦龙语演唱。

伊萨依自称其早期的六首协奏曲"不过是模仿维厄唐之作"，二十岁时写的其他作品显示出舒曼和门德尔松的影响。但伊萨依继续认真创作，随着法国音乐的新成就而日趋成熟。最佳器乐作品为六首独奏奏鸣曲和八首长短不一的《音诗》。

六首独奏奏鸣曲分别献给六位杰出的小提琴家，依次为：西盖蒂、蒂博、埃内斯库、克莱斯勒、克里克布姆和基罗加。奇怪的是竟没有一首献给常和他一起拉二重奏的米沙·埃尔曼的。伊萨依曾说："埃尔曼诞生时手里就拿着一把小提琴……我最爱听小提琴在这个青年魔鬼的意志之下颤栗。"他可能认为独奏奏鸣曲并非埃尔曼所好，因此写了《降A大调狂喜诗》(Op.21)献给埃尔曼。魁伟硕大的伊萨依和矮小的埃尔曼并排站在台上拉琴，这形象一定十分有趣！

D小调第三奏鸣曲(《叙事曲》)是伊萨依独奏奏鸣曲中最受欢迎的一首，它已成为小提琴家的常用曲目。第二首(《迷恋》. *Obsession*) 巧妙地运用巴赫第三独奏帕蒂塔中《前奏》的动机，第四首基本上是古典曲式(有迈克尔·雷宾录制的精彩唱片)。第六首有西班牙风味。这几首经常有人演奏。第一和第五首较少有人正式演出，但作为小提琴练习曲颇有意思。六首奏鸣曲上空都飘荡着巴赫的幽灵，但伊萨依创作的音乐另有一番新意，不愧为对小提琴曲目的重大贡献。这些奏鸣曲不仅有其自身的价值，也是这位一代宗师的小提琴风格和精神的不可磨灭的见

证。他的音乐思想和生活方式，后人难以望其项背。

六首奏鸣曲全部由鲁杰罗·里奇、海曼·布雷斯和吉东·克雷默灌成唱片。但是就伊萨依作品的总体来说，苏联小提琴家灌录唱片的数量和种类远远超过西方。

唱片的数量肯定会继续增加，但必须指出，当前比利时最重要的小提琴家阿尔蒂尔·格吕米欧却只录过一首《孩子的梦》。这也不难理解，因为两人的音乐、小提琴技巧、风格和气质相去太远了。

伊萨依的《音诗》较晚得到演出。总的说来，《音诗》充满了梦幻和不安，情绪起伏极大，悠然神伤。有人说它像肖松的《音诗》，但是，伊萨依的音诗创作在先，是伊萨依的《音诗》影响了肖松，而不是肖松影响伊萨依。

这首长十三分钟的《小提琴与乐队的悲哀音诗》(Op.12)是说明两人在音乐上相似的绝好例子。不过，伊萨依有时会离题，而肖松的《音诗》剪裁得体，因而音乐内容显然更加直接、有力。

《冬之歌》(*Chant d'Hiver*)(Op.15)是一首同样长度的充满焦虑而富于诗趣的抒情颂歌，小提琴家必须具备绝顶的抒情气质，才能充分揭示其内涵。(阿伦·罗桑灌录的唱片在此值得一提)。

《昔时雪》(*Les Neiges d' Antan*)长十分钟。独奏小提琴奏出一个逶迤曲折的旋律动机，带有即兴的气氛，非常温存爱怜，充满瓦龙情调的思念，还不时浮起一阵阵冥思遐想，最后以单泛音和双泛音结束，是一部上乘的佳作。上述诸曲都由他的孙子雅克·伊萨依配器，技巧精湛、趣味不俗。

相同性质的作品还有一首，即《根据两首音诗(Op.18、19)而作的小提琴与乐队协奏曲》，长达二十一分钟，以音诗《嬉游曲》(Op.19)为第一、第三乐章，音诗《狂喜》(Op.18)为中间的

Lento ma non troppo 乐章。二者均作于1911—1912年间。雅克·伊萨依增加了几段全奏,使全曲更像传统的协奏曲形式。

如此合成的大型作品本身难见优劣,必须货真价实地演奏,而且要由一位感情强烈、音色浓郁晶莹、投射力强的艺术家来演奏。其中不乏引人入胜的片段，但我认为整首乐曲不是一部传世之作。开始的Moderato完全是即兴演奏的味道,音乐永远是那样不安地探索,抑郁寡欢;第二乐章《狂喜》又令人想起诗意的肖松;末乐章Allegro poco scherzando有许多双音手法，就小提琴演奏艺术而言,不乏兴趣和价值。

八首音诗披露了伊萨依的全部情感过程和感伤情调，深刻而全面。令人遗憾的是,直至本文写作之时,小提琴精英们还不认为它们适于演奏推广。从他们的角度来说，也许是因为这些作品不能最好地发挥他们的长处，不能像久经考验的老曲目那样保证得到听众的热烈反应。

最后一个问题是，伊萨依在小提琴和音乐交流方面具有巨大的磁力和天才,但是和今天的小提琴明星比起来怎样呢?这个问题必须从两方面来回答。

首先,假定他从小就受到先进的现代方法的教育,经常接触海菲茨以后的技巧水平,受到今人忠于音乐原作的态度的熏陶。这种忠于原作的教育当然会给伊萨依的感情天性套上桎梏；不过我们不能忘记，他与听众之间交流如此深刻的决定因素是他本人。不论给他戴上什么桎梏,他那沸腾的内在气质,他那绝无仅有的音色和不同凡响的分句和表情总会使他名列艺术家的榜首。

我们时代也有一个惊人的例子：伊查克·帕尔曼。他具备伊萨依的全部品质(虽然略小一号)，巍然屹立于东西方众小提琴家之上。这些小提琴家中不乏技巧精湛、严肃而聪明的音乐

家，可惜就是缺少音乐个性。

另一方面，如果把顶峰时期的伊萨依原封不动地放在今天的音乐会舞台上，当年颠倒众生的有些优点也会显得古怪。

即使在他最精采的演奏中，伊萨依也是自说自话地将任何一个作曲家的乐曲按入一个符合他心意的缪斯的模子里；“按照作曲家的意图演奏”这个概念本身就使他困惑不解。有人说，他演奏的弗朗克奏鸣曲虽然精彩，却没有遵照原作的指示。作者弗朗克本人回答说：“也许没有照我的指示，不过从今以后不可能再以另一种方式演奏了。没关系，伊萨依拉得对。”由此可见，对待作曲家意图的这种态度虽然使今天大多数电脑般精确地忠于原作的小提琴家毛骨悚然，但它却是伊萨依的音乐信条。

伊萨依是天生的演员，充分懂得姿态、手势和表情的价值。哪一个晚上演奏得不顺利（这种情况远比现代一些琴练得少而常出错误的明星更多），他就立刻进入角色，转移观众的注意。他的脸部表情极其丰富，演奏时可以泪流满脸，虽然他告诫学生切勿轻率如此。

现代演奏家中有不少人在台上装模作样，颇得听众青睐。伊萨依只需略为少夸张一些，便完全可以归入这一类。伊萨依的另一个缺点是记忆失误，尤其在晚年。

从纯粹的小提琴技巧来说，现代人多半接受不了他用以求取表情效果的滑音和换把，特别不能容忍他在演奏巴罗克和古典音乐时也那么自由。然而，这一切比起他的艺术才能的巨大冲击，瑕不掩瑜。我们坚持一段时间聆听伊萨依的最佳演奏，即使身处现代，对小提琴艺术真谛的看法肯定会有所变化，哪怕是不大的变化。

要真正领略伊萨依精彩表演的崇高境界（可惜只能通过他

留下的少得可怜的唱片），听的时候必须不带偏见：就像看一部壮丽的无声电影，不计较其中不合当今时宜的技术手法；就像听一张卡鲁索的唱片，不计较这位举世无双的男高音的啜泣声和其他夸张的音乐表情，尽管对此颇多争议。

只有暂时忘掉音乐章法和忠实性等种种现代规则，我们才能体会到，在纯粹的人与人的交流方面，伊萨依是一位天赋最高、最有灵气、最有个性的小提琴家。

扬·库贝利克

从意大利风格的古典主义歌剧的气氛中吸取养料的堪称旷世奇才的帕格尼尼产生的革命性冲击波，给后世的各家各派小提琴艺术都留下不同程度的印记。他创始的指板开拓和革新，直接影响了维厄唐、维尼亚夫斯基以及众多的光芒略逊的音乐家的演奏和创作，他们无不把帕格尼尼的气势磅礴的华丽技巧的种种因素用于迅速崛起的新浪漫主义。甚至集中体现在约瑟夫·约阿希姆身上的质朴而又往往偏于严峻的德国乐派也不能免，至少在左手的纯技巧功夫方面。

小提琴家几乎只拉自己写的音乐这一现象已随帕格尼尼而告终。但是仍有一批小提琴家的演奏和创作基本上承继帕格尼尼的遗风。他们的艺术造诣虽有局限，但在小提琴的万神殿中有一定地位。其中最杰出的是莫拉维亚人海因里希·恩斯特，他随帕格尼尼遍访欧洲各地，演奏和作曲都模仿这位举世无双的热那亚人，亦步亦趋，跟得比谁都紧，但仍不失为一位功夫扎实的音乐家。挪威人奥勒·布尔也模仿帕格尼尼，带几分要弄杂技的味道，光轮比恩斯特鲜艳夺目，但作曲并不高明，即使编些浮浅的主题与变奏，泡制一些小提琴的小曲，也极平庸。此外还有帕格尼尼唯一的及门弟子意大利人埃内斯托·卡米洛·西沃里；帕格尼尼杂曲的编辑、19 世纪 70 年代帕格尼尼热的发动者德国人奥古斯特·威廉密，他的演奏生涯十分辉煌，可惜时间不

长；比利时人塞萨尔·汤姆森，他以换指八度著称，是一位冷静而庄重的技巧能手，不幸与伊萨依同时而相形见绌。只消看一下这些小提琴家的国别，便可想见帕格尼尼影响所及的地域之广。

但是，到19、20世纪之交，在风格细腻、音色优美、音准稳定和曲目开放各方面的进步，使追求纯技巧（即指板体操）的人成为时代的笑柄。听众和评论家已开始要求小提琴家在音乐性方面给以更多满足。和我们的时代相比，当然还存在不少原始的技巧、颇成问题的趣味和浅薄的音乐感。不出二十年，注定要发生一场新的革命，直捣小提琴王国的基地。但是在1900年，伊萨依是小提琴王国的"国王"，克莱斯勒是"王储"，埃尔曼是"小太子"，不久即将与克莱斯勒这位无敌的维也纳人争夺比利时"王位"。

不论怎么说，观看一个大胆的人走钢丝而不用安全网，不论是在杂技场上空还是在小提琴指板上（这当然是比喻），总令人不得不为之咋舌。帕格尼尼时代如此，1900年如此，今天也复如此。1900年与帕格尼尼时代的距离不过相当于本文写作与克莱斯勒、埃尔曼的早期成功以及海菲茨在欧洲初次登台的距离。小提琴演奏界尽管已发生种种巨大进步，依然欢迎传奇人物帕格尼尼的精神的复兴，具体反映在一个二十岁的捷克人扬·库贝利克身上。库贝利克在强大宣传攻势的助力下，使听众目瞪口呆；顺便提一笔，他的音乐会收入，除帕格尼尼（也许还有奥勒·布尔）外，超过任何一个前人。

库贝利克的出现把永不熄灭的帕格尼尼热重新煽旺。这是小提琴艺术发展进程中的一股倒退的逆流，但是对音乐要求不太高深的广大听众来说魅力极大。

库贝利克在1880年7月5日生于布拉格附近的米什列。父

母均为捷克人。他五岁开始从父亲学小提琴，父亲以园艺为业，业余从事音乐。库贝利克八岁时在布拉格第一次登台，演奏维厄唐的协奏曲和几首维尼亚夫斯基的小曲。后来他从韦贝拉、昂德里奇卡和斯尔斯内学琴，每年换一次老师。真正的老师是他在布拉格音乐学院师事六年之久的奥托卡·舍夫契克（1852—1934）。舍夫契克的学生据说先后数以千计，因为他在欧美各地的教学生涯长得出奇。学生中有埃里卡·莫里尼、埃弗雷姆·津巴利斯特（在奥尔以后），弗朗茨·昂德里切克、雅罗斯拉夫·科齐安，玛丽·霍尔和莱奥诺拉·杰克逊。

舍夫契克以技巧练习著称，这些练习至今仍被广泛采用；他的重点是训练手指和弓子，快速灵活到令人难以置信的地步。而诸如优美的音色、气魄恢宏的风格和精妙入微的细节等，则非他的常用字眼。在他门下最勤奋的学生每天练琴八小时，追求超人的琴上功夫，用以为没有光彩的向后看的乐曲处理服务。

天生具有音乐表现倾向的学生，沉溺在舍夫契克的方法中过久以后，不少人会成为，而且真的成了干巴巴的刻板的机器。库贝利克就是第一号例子。（舍夫契克的方法用得有节制的话，是十分有益的。）然而卡尔·弗莱什一面大骂库贝利克，一面却称他为"……最高级的天才"，蒂博称他为"……真正的天才小提琴家……如能得到别的老师指点，定能成为不朽的艺术家……我把他算在舍夫契克的受害者之列。"蒂博说，这位捷克人在演出贝多芬协奏曲的前一天，"……从早到晚只拉舍夫契克的练习"。甚至在演出的那一天还忍着手指疼痛坚持不断地练。这样的疲劳战当然只会麻木指尖的敏锐感觉、削弱自发的音乐感情。

库贝利克是舍夫契克教学成就的典型例子。十八岁演奏布拉姆斯的协奏曲时就用自己的华彩段，还拉帕格尼尼第一协奏曲。虽然他的曲目包括当时大多数的热门作品，但他主要靠帕

格尼尼一类的音乐出名。前后两年，他的体操式绝技征服了维也纳、布达佩斯、巴黎和伦敦的听众(即使评论家未必全被征服)。这些胜利中还包括一次去意大利的演出，教皇利奥十三世在罗马授予他圣格列哥利勋章。欧洲各国君王也纷纷赐以荣誉和勋章。1902年,库贝利克首次访问美国,可谓轰动一时。他被称为"帕格尼尼的继承人",一如帕格尼尼当年的盛况,店铺橱窗里到处都是"库贝利克式"的鞋、帽、围巾和其他用品。音乐会卖座率一度超过芝加哥的帕德雷夫斯基。社交场中的姑娘们竞相向他求婚。不出几年,一次次访美演出的收入达五十余万美元,这在当时可是一笔巨款(克莱斯勒在1905年与纽约爱乐乐团合作演出两场音乐会,收入才四百美元!)

库贝利克前几次访美演出的钢琴伴奏是鲁道夫·弗里姆尔,即后来以创作可爱的轻歌剧闻名的弗里姆尔。

当然,胜利不是绝对的。德国的音乐标准比较保守严肃,对于库贝利克的声誉反应冷淡。美国著名评论家亨利·芬克在1909年写的文章中对这位捷克人的演奏明确表示失望。他把帕格尼尼的协奏曲比作罗西尼和多尼采蒂的歌剧,不失公允,但是说这些协奏曲是"老古董……只有装饰繁褥的风格",未免过于主观。芬克的音乐趣味显然同古典主义意大利歌剧的魔力不一致。虽然如此，他对库贝利克早期音乐会的第一手评价仍值得细读。

芬克写道:"……耸人听闻的报导早就先他飘洋而至，因此一登上纽约的舞台,听众就决定热烈欢迎(和泰特拉齐尼的情况一样),采声之大通常只有他们熟悉的明星才能听到。帕格尼尼协奏曲独奏小提琴部分第一次休止后,听众掌声雷动,其实这位波希米亚青年小提琴家毫不值得如此喝彩。他在这一段中的演奏,乐队中任何一个小提琴家都能轻而易举地做到。

“协奏曲继续进行的过程中，他表演了乐队演奏员无法模仿的绝招。跑句、跳越、颤音、双音、同时拨奏和拉奏以及小提琴行业的种种绝技，信手发挥，美国人叹为观止。最惊人的是他的‘泛音’，无懈可击。纽约人大概从来没有听到过这样五彩缤纷的烟火。其实用泛音演奏一个旋律或顿弓跑句的艺术价值，并不高于街头小贩出售的哨子吹奏的曲调。

“库贝利克先生未能使这首帕格尼尼协奏曲恢复生命。他的演奏虽在一定程度上摆脱华丽风格的卖弄，但缺少萨拉萨蒂、赖门伊和奥勒·布尔的异国情调的魅力和磁性，作为艺术家，他不能和伊萨依、克莱斯勒、克奈塞尔或莫德·鲍威尔相提并论。第一套节目中唯一可取的乐曲是舒曼的《梦幻曲》，他拉得像伤感的沙龙音乐。”

芬克继续按这条路子发挥下去，最后结束道：“既然处处令人联想起杂技团的表演，似乎应该地上有木屑、走廊里出售花生米，才更觉地道，是吗？”不过，库贝利克四年后再来美国时，芬克承认他在艺术性上大有进步。他说：“库贝利克的演奏表现出对音乐的理解比较深刻，还有统称为气质的灵气、沉醉和热情。如今他能使那些对小提琴家的期望不仅仅限于惊心动魄的技巧的人也感到满意。可是，他的财富，不小的一笔财富主要还是靠惊心动魄的技巧得来的……显然，成功之道不一，因为听众对象不一。”

芬克的评论在音乐和审美方面来说，的确言之成理，但是他对小提琴艺术的了解显然十分含混笼统，无亲身体会（各个时代的多面手音乐评论家大多如此），对小提琴华丽的炫技传统显然毫无好感。在小提琴上耍杂技，和在其他乐器上炫技一样，为广大听众提供可喜的娱乐，为练出帕格尼尼式灵巧的身手而下的艰苦劳动的过程，既不应自作聪明地嗤之以鼻，也不宜若无其事

的一笔带过。比较公正的做法是，按库贝利克的演奏类型，按他选用的曲目去欣赏，再从那个角度去评价他的演奏。

1903年，库贝利克和匈牙利的扎基·塞尔伯爵夫人结婚，成为匈牙利公民，生有五子三女，其中一个为当代著名指挥拉斐尔·库贝利克。1915年，库贝利克退出音乐会舞台，悉心作曲，作品有六首小提琴协奏曲、许多小曲、改编曲、华采段和一首交响曲，现在这些乐曲都没有人演奏了。1921年他重返舞台，但已不再能唤起世纪初那个天真时期的热烈反应。1935年演出了最后几场，下面将详细介绍其中的一场。库贝利克于1940年12月5日卒于布拉格。

库贝利克第一次访美演出的另一篇第一手报导称："拉得不论好坏，听众一概报以雷鸣般的掌声……追求刺激的人多年来压抑的感情在这个捷克青年身上找到了梦寐以求的偶像，趁机大肆发泄。

"库贝利克的外貌、举止和风度都得天独厚。给人的印象是多愁善感，投合那些掌握独奏艺术家票房成败命运的贵妇所好。"他被描绘成"……长得比他实际年岁小……颀长身材，瘦削肩膀，背略弓如老人。走起路来，胳膊直僵僵地，令人联想到口吃患者。皱眉蹙额，皮肤缺少血色，脸上毫无表情。浓浓的头发披在脑后，像马鬃。"《纽约论坛报》认为除艺术家本人以外，宣传攻势也应批判："这完全证实了一个观点：今日的世界，尽管大家已识破，并在口头和书面上抨击肮脏的商业化，但仍然喜欢英雄，只消不厌其烦地告诉他们说英雄来了，他们立即信以为真，顶礼膜拜起来。"

仅举一例说明艺术家之间的残酷竞争。路易·洛克纳所作克莱斯勒的传记中记着这么一件事：库贝利克一般总是温文尔雅、通情达理、没有架子，没有宣传中的那股气势，但他在芝

加哥一家旅馆乘电梯时，撕下电梯里一张帕德雷夫斯基的海报，生气地说："我使你们这家旅馆出了名，你们却为别的艺术家卖力效劳！"这一失态之举据说使库贝利克丧失不少靠技巧魔力赢得的好感。但是，我们千万不能忘记，克莱斯勒当时就在当地，作为一个竞争者，难免夸大其词。

库贝利克很容易被看作昙花一现的人物，音乐处理、音响都成了时代的笑柄，利用广大听众的天真无知而装满自己的钱袋，不值一提。其实根本不是这么回事。他固然利用耸人听闻的效果征服听众，但是这些效果完全是小提琴的合法技巧，绝非奥勒·布尔的故弄玄虚，更不像弗朗兹·克莱芒那样在首演贝多芬小提琴协奏曲的同一场音乐会上，把琴倒过来拉一首只用一根琴弦的小提琴奏鸣曲。在库贝利克那时代，有许许多多二三流的技术家不负责任地炫耀一些棘手的炫技小曲。这些畸形的帕格尼尼把音准、快速经过句中对一个个音符的忠实以及任何近似正直的乐感都糟蹋得一干二净。

库贝利克则相反，他是炫技家，但是有令人钦佩而完美的品德，强调用慢速度练习的价值和节奏精确的重要性。他以自己的方式追求尽善尽美，随着年岁流逝，力求提高音乐性。不幸的是收效甚微，因为他的技巧重点、肌肉的习惯模式和风格倾向无不深深植根于过去。但是，他虽然像机器那样自动化地演奏，仍不失为小提琴艺术发展史中强调大胆的手指技巧方面的一位值得尊敬的人物(正直的人物，尽管有局限性)。

库贝利克留下六十来张唱片，都是些小曲(有几首录了不止一次)，有的原来就不长，有的是为了将就电唱机问世以前的十英寸和十二英寸唱盘的长度而缩短的。这些唱片的制作工艺极为原始，但为我们判断他演奏的优缺点提供了可靠的依据。有几张 1906 年录于米兰，由福诺蒂皮亚公司发行。其余最迟不超过

1915年。

虽然库贝利克永远被比作帕格尼尼，但是他的演奏气质冷静，技巧性的经过句往往经过深思熟虑，节奏像节拍机那样精确，手指速度比起现代的炫技大师来算不上快，与人们心目中的帕格尼尼正好相反。帕格尼尼的演奏，不论在崇拜者还是在诋毁者口中，莫不说成大胆豪放，音乐气质有火一样的激情，富于爆炸性。

把库贝利克灌录的巴齐尼的《小精灵回旋曲》和萨拉萨蒂的《木屐舞》唱片同海菲兹的演奏（海菲兹最早的几张唱片）相比，仅仅十年至十二年间发生的革命（在技巧、音响和洗练上）一目了然。

听库贝利克唱片中那些讲究音色的乐曲时（不要理会趣味不高的滑音和纤细的音响），顿觉攻击库贝利克没有乐感之说是不对的。他的确表现出一种贞洁的情操，不过比较淳朴，风格单纯得令人难以置信，几乎没有强烈的时刻。

慢速度演奏的最佳范例是格鲁克-威廉密的《旋律》（《仙女之舞》），比克莱斯勒演奏的同一首曲子要长得多。它比其他乐曲重视情感的表露，声音比较多情，有更多的手指摆动。唱片是HMV商标，可能录得较晚，听上去可感觉到他受比较近代的演奏家的影响。

德尔德拉的《纪念》也拉得有一定的表情，开始主题有了一些双音装饰，但有败笔，不恰当的滑音太多。德尔德拉的《小夜曲》虽然手指十分干净，但音色太单薄，还有一些莫明其妙的荒唐可笑的滑音。库贝利克缺乏音乐激情，拉这首乐曲先天不足。他用一个戏剧化的颤音半音音阶，在E弦上从上到下滑奏，还用左手在空弦E上活泼地拨奏，作为佐料。

柴科夫斯基协奏曲的慢乐章《小坎佐纳》的音高低了整整四

分之一(这是录制技术上的毛病),平淡乏味之极,尽管库贝利克似乎在努力跟上现代化的演奏。滑音太多,但比最不合时代的几张唱片要少。他增加一个简单的结尾,赋予整个乐章以静止的结束感。

德尔德拉的《幻觉》很差,有些双音拉得不干净,钢琴引子的音响特别浮而不实。库贝利克改编的一首据说是莫扎特的《浪漫曲》枯燥无聊,声音只有平面,钢琴声部简单化(可能是库贝利克自己的创作,不过仿克莱斯勒的做法而称改编)。亨德尔的E大调第十五奏鸣曲开始的《慢板》在抒情处不够流畅,超然冷漠,接下去为第二乐章《快板》步子略嫌仓促,却有一定的活力。乔治·法尔肯施泰因和他合作,法尔肯施泰因曾为1920年以前那一时代的许多第一流小提琴家担任钢琴伴奏。库贝利克的唱片上大都不标伴奏者的姓名。

最可爱的一首小曲,但又天真得令人伤心,是小阿尔贝托·兰德格(1880—1918)的《彼埃尔的小夜曲》。我认为这首作品集中体现了库贝利克的表情气质。主题素材可能过分悲伤,但却十分妩媚,听众仿佛看到时针在飞快地倒转。兰德格也是库贝利克经常聘用的伴奏者。

他演奏的华丽炫技作品中,里斯的没有旋律线的《无穷动》十分干净、匀整,甚至有冲动感,不愧是精彩表演。胡包伊的《微风》有许多讨厌的唱片表面的杂音,但是拉得干净利落,虽然重手重脚,旋律主题中充满乏味的倒滑音。维尼亚夫斯基的《谐谑塔兰泰拉》的前后两段还称得上辉煌,但抒情的中段显然显露出库贝利克在换把时难以保持音质的统一,低于本人的实际水平。和其他几首炫技乐曲一样,也为凑78转唱片的长度而进行了删节。

维尼亚夫斯基的《浮士德交响曲》节本的表面杂音比平常唱片更多,但一路欢跃奔腾,是库贝利克最放得开、最有火气的演

奏。维尼亚夫斯基的《杜德齐亚兹玛祖卡》在今天听来，风格古怪，曲折的旋律性插段中有大量荒唐的手指滑音，然而仍可窥见一丝内心的真挚情意。空弦音高略有偏差，可能由于左手手指拨弦拉长了琴弦，表面杂音十分恼人。

菲奥里洛的《随想曲No,28》是许多老派小提琴教师爱用作全班学生齐奏的曲子，库贝利克拉来趣味不凡，钢琴衬托得也好。这是一首练跨弦技巧用的曲子，没有旋律。

最差劲的演奏是萨拉萨蒂的《茨冈风格》和纳谢兹的《匈牙利舞曲》(在最早的美国福诺蒂皮亚唱片上误标为李斯特所作)。库贝利克身上就是没有茨冈血液，此曲使库贝利克的揉指幼稚暴露无遗，连许多快速经过句都用沉重的分弓，而听不到清脆的跳弓。两首乐曲的问题都在于选择不当，虽然音准是干净的。

巴齐尼的《小精灵回旋曲》和萨拉萨蒂的《木屐舞》的速度显然比后来的炫技大师要慢，不多的几段抒情音乐也拉得像节拍机一般，十分无力。说来也怪，拉《小精灵》时蔚为壮观的左手拨指，在拉《木屐舞》时要么十分差劲，要么干脆不见了。《木屐舞》的唱片可能录制较晚。

相反，在帕格尼尼的《我意志这么消沉》变奏曲中(可惜只拉了第一、第二两段)，库贝利克的左手拨指格外干净，虽然拉得十分拘谨。帕格尼尼第一协奏曲第一乐章的华彩段长四分钟，是库贝利克自己的创作(构思不错，但不如克莱斯勒、约阿希姆、伊萨依、奥尔或甚至索雷的那样灵气贯注、细腻多变)，他先作试探，然后以令人钦佩的技艺演奏三度、十度、换指八度和滑音八度的经过句。

萨拉萨蒂的《卡门幻想曲》末乐章的速度过慢，演奏谨慎而干净，但毫无大胆激动的迹象。相反，莱翁·圣-吕班《露契亚中的六重唱》小提琴独奏改编曲的演奏不同凡响(唱片只录了几

段，不是全曲）。伴奏主题线条的左手拨指十分惊人，可以想见库贝利克在世纪初表演这类棘手乐曲时听众的目瞪口呆之状。

这些唱片上的演奏纵有种种不足，可是一首首连起来听，委实是不可思议的享受，是每一个热衷于小提琴的人都应珍惜的经验。上述乐曲大多已由詹姆斯·克雷登辑成一张唱片《弓弦大师集》MB1001，其余几首收在《洛可可》2001上。

卡尔·弗莱什这样说："库贝利克不到三十岁已显露出走下坡路的迹象。收敛的音色变为枯涩，绝对有把握的技巧开始衰退，贞静纯洁变成冷酷，而表演不够精炼原以为只是年轻的缘故，岂知是因音乐修养之不足。"但是，我们不妨回忆几位美国评论家的话，它们指出库贝利克在首次访美以后的几年中音乐上大有进步。

弗莱什的评语确实是中肯的，因为本世纪第二个十年中录制的库贝利克后期唱片表现出一定程度的虽不明显的退步。但是纵观他直到30年代后期还在演出的整个演奏生涯，我认为弗莱什的话过于简单化，脱离了历史条件。库贝利克的所谓退步的程度不论大小（我自己的经验是，听他的唱片也好，听他的音乐会也好，并不足以证实这种退步），他的事业衰退的症结一定是在别处。

如果说，库贝利克早在本世纪初便代表一种向后看的音乐感，其后近四十年中，他注定要目睹小提琴艺术的巨变。是小提琴艺术的历史在他身边前进，他的演奏状态与事业的衰落无关。出现了新的技术家，其灵巧度不下于他，声音和表演风格却远胜过他。到1925年，库贝利克几乎成了老古董艺术家了。

他在1915年退休，但又几度重新登台。最后一次是在1935年，他三十五岁的时候。我清楚地记得他在洛杉矶开的音乐会，我可以证明他的演奏干净灵活（那次曲目难度极大），丝毫不逊

于最佳的早期唱片，老式的可笑滑音已改掉许多，音乐上更加成熟。不过，即使是最佳的演奏，仍保留了青年时期的根本缺点，手指技巧轻松自如，而音色毫无光泽，完全像打字机，几乎没有揉指。

当时我才十来岁，很容易接受影响。库贝利克的东山再起，这位久已消声匿迹于遥远的过去之中的巨人卷土重来，对于我来说，是一件难忘的大事。一听到他将开音乐会，我赶快勉强凑钱买了一张前排票子，屏息以待。

洛杉矶爱乐协会大厅没有满座，但是当地的捷克居民全部出动，欢迎英雄，而专业小提琴家和学生前往聆听者则屈指可数。不知什么原因，大厅里的灯火始终大放光明（这在当年的器乐独奏会上是少有的），听众和艺术家之间完全可以视线交流。当然也使整场演出更具节庆气氛。

库贝利克上台，后面跟着他的儿子拉斐尔，一个瘦长的青年钢琴家。他本人个子不高，浓密而蓬松的头发盖住秃顶，像一顶桂冠。他表情慈祥，笑容可掬，我顿时被他那可爱的古老世界的形象迷住了。我看到他的脚大而略平，站立的姿势有点卓别林的味道。

音乐会以戈尔德马克协奏曲开始，长约三十三分钟，接下去演奏自己创作的一首同样长度的协奏曲，音乐性大体与戈尔德马克的相仿。这是前半场节目，两首乐曲相当艰深，却拉得几乎没有一个音不准，但也没有可察觉的感情表现或交流。

休息后，库贝利克演出巴赫的《夏空》，处理得像练习曲，接下去是长长一大串短曲，第一首是帕格尼尼的《随想曲No.6》，那首颤音-震音的练习曲，最后一首是帕格尼尼的《钟》。库贝利克的手指上下移动之轻快自如，似有神力附身，我再也没有听到过有谁把这首颤音-震音随想曲拉得比他更晶莹玲珑，即使是最

辉煌的现代技术大师也拉不过他（最近再听一遍库贝利克演奏的这首乐曲的唱片，更加证实了我的评价，虽然唱片上的演奏有着许多莫名其妙的矫揉造作的滑音，还拉错了几个音）。

每奏完一曲，不论长短快慢，库贝利克有那么一个怪习惯，把弓尖停在琴上，一动也不动。过了一刹那，他高举双臂，一手持琴，一手持弓，宛如奥运会冠军接受如醉似痴的观众的喝彩声。而观众也不负所望，疯狂地鼓掌。这样装腔作势的表演放在现代艺术家身上，一定会难以接受，甚至令人恶心。但是，这种姿势是库贝利克整个形象和光轮的一个有机因素，我还真觉得它可爱呢！

原定节目结束后，彩声经久不息。库贝利克大方地加演两首，友好的听众还不满足，喊得更加起劲。库贝利克在这节骨眼上重新上台，满脸胜利的红光，挟着一大叠乐谱，似乎听众需要的话，他可以一直拉到深更半夜。

加演到第八首曲子，舒伯特-威廉密的《圣母颂》，G弦上的主题、八度和双音太难了。这时真叫我伤心，库贝利克太不明智了，大大超越自己能力的极限，陷入困境。你可以数出他生硬而原始地揉指时的慢而机械的摆动。这首乐曲拉得一塌糊涂，狼狈不堪，连外行听众也可以听出缺少些什么东西。至此，这场马拉松音乐会只好收场。

我结束了一次去昔日小提琴世界的神游。无论库贝利克怎样讨好，我终于明白，他的艺术已是明日黄花，不符合现代的标准和价值观。话虽如此，我一直珍惜对这次经历的回忆。

这就引来一个问题：就严格的炫技体操而言，库贝利克同近年来的和当代的帕格尼尼专家相比，印象如何？对一位尊敬的先辈极尽心意，回答还只能是：库贝利克无法与我们当代的技术家相比，只有个别曲子的演奏是例外，如帕格尼尼的颤音-震音《随

想曲No.6》，这是一首容不得半点不纯的手指练习。

除了声音的光和热稍逊、起音比较平淡以外，库贝利克演奏的华丽炫技作品也决不能和里奇盛年的魔鬼般的、神风突击队般的爆炸力相比。他拉帕格尼尼的随想曲，也赶不上海菲兹、科冈、拉宾、帕尔曼、雷纳迪、阿卡尔多、皮凯曾、普里霍达、古利和其他许多准一流的现代演奏家的速度、精确性和技巧。更何况今天演奏帕格尼尼已远远不是单纯的技巧炫示。我们已经听过青年梅纽因的扣人心弦的戏剧化处理，听过里奇的急风骤雨式的体操式技巧，弗朗切斯卡蒂、格吕米奥和席林格的典雅的叙述，和什姆埃尔·阿什克纳齐的精力充沛的解释。他们都演奏过或灌录过一首或几首帕格尼尼协奏曲，阿卡尔多把六首都录成唱片，还有一些最近改编而库贝利克不知道的曲子。帕格尼尼音乐的精彩表演者太多了，其中女小提琴家也不少，而过去总认为妇女手小，不利于演奏这类音乐。就曲目的范围来说，里奇、阿卡尔多和皮凯曾等演奏家还拉过帕格尼尼的一些无名小作品，如《庄严情感奏鸣曲》、《热情奏鸣曲》、《约瑟夫·韦格尔主题变奏曲》、《春天奏鸣曲》、《G弦拿破仑奏鸣曲》和《梅尔韦尔二重奏》，都是在库贝利克时代很少有人演奏的，他们也拉熟悉的"主题与变奏"型作品，加上恩斯特、维尼亚夫斯基和韦切伊的其他炽热华丽的炫技曲。

尽管如此，库贝利克是我们种种光荣的华丽炫技传统的承上启下的关键人物。就凭这一点，也应在小提琴艺术史上占有一座特设的神龛。

雅克·蒂博

凡认为魅力是小提琴表演艺术中一个最重要因素的人，必然钟爱雅克·蒂博的艺术。蒂博的艺术最具魅力。魅力的确切定义是什么?韦氏英语大词典称:"诱人而使之无法抗拒,给人以极大愉悦,令人心醉神迷,如闻媚耳之声。"今天有不少观察家可能认为,小提琴演奏中的魅力正迅速沦为时代错误,虽然如此，此词最能说明雅克·蒂博的缪斯。

蒂博是法国小提琴乐派的骄傲，前后历时达四十年之久。他1880年9月27日生于博尔多,幼时从父学琴(父为小提琴教师),十三岁进巴黎音乐学院,从马丁·马西克学习。1894年才十四岁时参加巴黎音乐学院一年一度的比赛，被马西克的另一个学生,二十一岁的卡尔·弗莱什夺魁。蒂博第一次参赛失败，第二年获第三名,1896年十六岁时荣获第一。

和布拉姆斯、伊萨依、克莱斯勒和其他许多在夜总会、咖啡馆、甚至妓院拉琴，从低层一步步拚搏向上的名人一样,蒂博也在巴黎拉丁区的"胭红咖啡馆"拉过琴。爱德华·科洛纳①在咖啡馆听到后,便邀请他参加著名的科洛纳乐队。一天,乐队长因病缺席,由青年蒂博顶替，在圣-桑的《洪水前奏曲》的一段独奏

① 1838——1910,法国小提琴家，指挥家。科洛纳音乐会(原称民族音乐会)的创始人。——译注

中一鸣惊人。后来蒂博当上乐队首席，最后作为独奏演员和科洛纳乐队合作，仅在1898年冬季便演出了五十四场，从此确立了他在巴黎的声望。

蒂博在欧洲各地演出，评论界反应极佳。1903年首次访美。第一次世界大战期间服兵役一年。1916年再度赴美，很快赢得国际声望。蒂博也以室内乐演奏家闻名，和巴勃罗·卡萨尔斯、阿尔弗雷德·科尔托组成的三重奏驰誉世界达三十年之久。他也曾和键盘乐名家如哈罗德·鲍尔和阿图尔·鲁宾斯坦合作演出了许多场奏鸣曲音乐会，也曾和自己的两个兄弟举行三重奏音乐会。他和卡萨尔斯、科尔托一起协助成立巴黎音乐师范学校，和玛格丽特·隆一起创办了以二人命名的一所学校和一次国际比赛。1953年9月1日，在法国巴斯洛内特附近的西梅山因所乘飞机失事而身亡。

除了富于魅力的小提琴和音乐才具外，他的性格也是十分有魅力的。他是当时许多明星级艺术家的挚友。艾尔伯特·斯波尔丁在自传《起而从之》（*Rise to Follow*）中以犀利的笔触为他的好友蒂博勾勒了一幅素描：

"蒂博代表加斯科涅的冒险精神。他的笑容挥发着南方阳光的暖意。他讲起故事来津津有味，热情焕发。不论什么都有一股典雅的魅力，也是这种魅力使他的演奏别具一格。女人不分老幼，无不为之颠倒，蒂博对此不胜得意，尽管他对自己的音乐天才是十分谦虚的。他不可能不知道自己那种无与伦比的演奏所具的魅力，只有傻瓜或者麻木不仁的人才不知道，而蒂博既不傻又不迟钝。妻子对他无限崇拜，宁愿忍受他频频发生的不忠实行为，换取相依为伴的乐趣。"蒂博夫人玛格丽特小称"迪迪"，很有钱，长得像"萨拉·贝因哈特①，不过身材小些"，连说

① 萨拉·贝因哈特（1844——1923），法国著名女演员。——译注

话神情也像。他们共生二子，一个叫罗杰，一个叫菲利普。

蒂博是一个不可救药的调皮鬼，有一次在他的有洁癖的经理人的头发刷子上涂满了黄油。这个轻浮的法国人居然能赢得个性和风格截然相反的保守古板的斯波尔丁的深厚友谊，其魅力可以想见。蒂博在斯波尔丁的婚礼上演奏，由安德烈·伯努瓦担任管风琴伴奏。伯努瓦为蒂博和斯波尔丁两人都担任过钢琴伴奏。

蒂博的艺术水平之高可以从同行名流的评价中得知。奥尔是和蒂博截然相反的小提琴乐派的教师，他在回忆录中写道："20世纪初带来了两位小提琴大师：一位是在维也纳和巴黎的艺术气候中成长的弗里茨·克莱斯勒，一位是法国人雅克·蒂博。蒂博可以说是法国乐派的代表，犹如斯波尔丁是美国乐派的代表一样，而库贝利克是布拉格的代表。"

阿图尔·鲁宾斯坦在谈到他于1899年第一次听蒂博演奏时说："他拉的布鲁赫G小调协奏曲使我终生难忘。他能把这首美丽纯朴的乐曲拉成一部伟大杰作。第一乐章的第二主题如此温情脉脉，使我不禁热泪盈眶。"蒂博当时十九岁，鲁宾斯坦十二岁，两人结为知己，直到蒂博因飞机失事惨死。第一次世界大战期间，两人演出了许多场奏鸣曲音乐会。鲁宾斯坦说："……和蒂博一起演奏本身就是莫大的乐趣。我们两人在音乐上息息相通，因此，排练甚至比正式演出更加有趣。"

西盖蒂也记得"早年听过伊萨依、克莱斯勒、埃尔曼和蒂博的了不起的演奏。"把蒂博列为那一时代的现代派，不同与伯梅斯特、马尔托、库贝利克、汤姆森、塞拉托和马嫩等老派演奏家。

卡萨尔斯笔下的蒂博是一个"尽善尽美的乐器演奏家。他拉琴典雅潇洒。蒂博不喜欢工作，很少练琴，什么都不在乎，像个淘气的小孩。但是，他风趣而快活，三重奏去外地巡回演出时，他

总是谈笑风生，从无冷清寂寞的时刻。他爱开玩笑，而且别出心裁”。

1903年，钢琴家伯努瓦才二十三岁，以在纽约的一家咖啡馆里弹琴为生。他回忆自己在报考蒂博的钢琴伴奏一职时和这位小提琴家第一次见面的情景说：

“蒂博身材颀长，风度翩翩，发长及肩，这是当时举凡称得上艺术家的人的发式，小胡子十分潇洒。他以道地的法国礼节接待我，不把我当成一个初出茅庐的伴奏，倒像在招呼他的同行，我的紧张顿时消释了，他使我毫无拘束之感。他同我谈了几分钟，巧妙地打听了我的经历，发现我与他有许多共同的熟人。这一事实更使我们一见如故。接下去开始合奏，我发现自己很容易被他的乐感所感染。他的演奏音量虽然不大，但是毫不勉强，没有夸张的热情，有着世上最可爱的品质——天鹅绒般的温馨、纯洁。”

伯努瓦被录用了，成为1903—1904年蒂博第一次访美演出时的钢琴伴奏。1903年11月20日下午三时，在卡内基音乐厅举行了第一场音乐会，节目如下：

1. 弗朗克：奏鸣曲
2. 巴赫：G小调独奏奏鸣曲中的前奏与赋格
3. 李斯特：E大调波洛涅兹（钢琴独奏）
4. a.圣-桑：回旋随想曲
   b.维厄唐：安详
   c.马西克：诙谑风格
   d.吉罗：音乐话剧
   e.维尼亚夫斯基：波洛涅兹（未标明第几首）

（预订票价75美分至2美元）

卡尔·弗莱什十分赞赏蒂博，把他和克莱斯勒、埃尔曼和海

菲茨并列为十二岁即身手不凡的天才演奏家，虽然比起克莱斯勒来略逊一筹。弗莱什写道："……二十二岁的蒂博是最年轻的一位大师……声音甜美，色彩妖艳，使人如痴如醉，真是闻所未闻。"弗莱什也提到蒂博"习惯性地紧张"，指出"他和埃尔曼、布施、还有其他许多人，都必须听现场演奏(不是听唱片)，才能充分领略其艺术之美。"说到1923—1928年间年已四十开外的蒂博时，弗莱什认为："蒂博的音乐性格仍属于青年而非成熟之壮年，已不能保持其昔日风华。"

弗莱什承认蒂博比自己高明而毫无妒意，两人结为终生莫逆。这足以证明这位乐天的法国人能够赢得並保持一个严峻而爱挑剔的性格迥异的人的好感。

弗莱什对蒂博的评语还有："尽管是无意识的，蒂博的艺术和他的思想、行动无不受到永恒的女性的支配。他的演奏充满了对感官享受的渴求，色迷迷的，但又不失高雅，因而更加令人销魂。这和约阿希姆，甚至伊萨依青年时期追求的理想多么不同！……不能把他同任何一个小提琴家相比……对曲目中艰涩难拉之处，他的左手技巧仍能应付裕如（当然是处于良好演奏状态时），右手技巧也炉火纯青，不仅弓法多变，音色也层次丰富……甚至有人以为他将承继伊萨依的王位。

"他的艺术态度坚定不移，直到五十岁以后还认为精神生活中情欲的一面是音乐经验的中心。倒不是说情感在一个年龄日增的艺术家身上应该退居次位，可是，应当是另一种情，应当更多些灵性、更加升华。老年人装出青年人的样子，不论是在舞台上还是在生活中，都不免贻笑大方。"

但是，蒂博的音乐精髓却正在于此。我最后一次听到他的演奏(那是在他死前不久)时，他还是保持着这种观点。那次独奏会就技术水平而论，粗糙得令人困窘。这在旧时走下坡路时

的小提琴家身上是常见的。处理不免受日益衰退的技巧和风格怪癖的影响；演奏变成了自我讽嘲。不过，他那次演奏的格拉那多斯的《西班牙舞曲》仍然香艳肉感，加演的拉莫的《铃鼓》仍和往常一般轻盈纤巧。

弗莱什在论及蒂博的基本功时虽然好评居多，但也指出“其艺术得自天赋，而非得自扎实的功夫。他缺少苦练，因此每逢身体不适或心绪不佳，便无可救药。”世纪之交前后训练出来的小提琴名家其实都有此通病，不过程度不同而已（唯有萨拉萨蒂是例外）。必须在他们演奏状态良好的日子去听，才能作出切合实际的估价。但那就可能不在伦敦或纽约的音乐会上，而可能在卡拉马祖或孟买什么地方。我们知道蒂博一再努力提高自己的技巧，力求演出时把握性大些。1931 年，弗莱什在柏林听他演奏后说：“我发现他的技巧比八年前有把握。”

蒂博力求稳定技巧的愿望在 1947 年（六十七岁）演出拉罗的《西班牙交响曲》的现场录音中得到证实（他没拉第三乐章，录音也未标明乐队，指挥为斯托科夫斯基）。这个无编号的录音于1974年制成唱片发行。演奏远非完美，但经过句中大多数音准精确无误，质朴清晰。蒂博以令人艳羡的勇气，以无愧于任何炫技大师的速度，一气拉下晶莹璀灿的回旋曲末乐章。那一段别扭的分解八度经过句演奏得特别光芒四射。不足之处在于未能始终如一地保持最佳状态。行板最后一个高音D的音准令人沮丧，竟像是耳朵出了毛病。就风格而论，拉丁气质的表演十分动人，音响甜美，分句不乏细腻之处，虽然偶尔出现败笔——滑音用得极不得体。

蒂博的艺术讨人喜爱，受到同行们的尊敬，他是许多艺术大师，包括伊萨依、克莱斯勒、埃内斯库、科尔托和许多知名艺术家的挚友，和他们结成各种类型的室内乐重奏，有职业性的，也有

私下演奏的。在这些大师的室内乐晚会上，还有哈罗德·鲍尔、阿图尔·鲁宾斯坦、皮埃尔·蒙特、莱昂内尔·特蒂斯、保罗·科昌斯基等同行参加，有时在伦敦的缪里尔·德雷珀家，有时则在巴黎的蒂博家、乐器收藏家赖芬伯格家以及其他许多人的家里。遗憾的是，这些自发的晚会没有一次留下录音。

蒂博与伊萨依的友情特别有益，不仅就人际关系而言，对蒂博的艺术成长也作用甚大。蒂博这颗冉冉升起的新星从比他大二十一岁的成熟的伊萨依那里学到不少东西。按理说，伊萨依强烈而独特的艺术个性可能对青年蒂博的成长起消极影响，但是，蒂博自己的音乐个性也是十分独特而倔强的，什么都影响不了他的性格。

和克莱斯勒一样，伊萨依也是蒂博崇拜的偶像（这是蒂博自己说的）。蒂博在1920年前就拉伊萨依的某些作品（特别是《冬之歌》）。伊萨依的A小调第二独奏奏鸣曲便是题赠给蒂博的。

蒂博、卡萨尔斯和科尔托的三重奏留下几部名作的唱片，实乃后人之大幸。从本世纪初起，三人一有时间便聚在一起演奏。起先由卡萨尔斯主动承担三重奏的费用，同意借重自己的声望使它站住脚跟，从小规模的演出开始，发展到后来，三重奏声誉鹊起，场场满座。三人亲密无间的合作可惜被第二次世界大战所打断。卡萨尔斯这个坚定的反法西斯主义者毅然离开了弗朗哥统治下的西班牙，流亡他乡。科尔托则以自己的才华投靠法国维希卖国政府。蒂博留在法国，据说从未为纳粹分子演奏，他的一个儿子罗杰战死于德军枪下，一个儿子菲利普成为战俘。但是卡萨尔斯从此不愿再见蒂博，埋怨蒂博和科尔托明知他在普拉德而不关心他的境遇，不予接济急需的食品。战争结束后，科尔托向卡萨尔斯赔不是，忏悔战时的变节行为，得到卡萨尔斯的谅解。蒂博则坚决不向卡萨尔斯求情；他们最后一次碰见时，卡

萨尔斯命令蒂博滚开，不要见到他。三重奏竟落得如此结局！

在小提琴的时代精神方面，蒂博属于伊萨依、克莱斯勒和埃尔曼一类，虽然未必达到这些人的境界，但都是无与伦比的人物。不过，蒂博的曲目有限，可以说是20世纪重要小提琴家（甚至包括埃丽卡·莫里尼在内）中最狭隘的一个。他擅长法国作曲家的音乐，演奏的莫扎特精湛无比，总的说来，是一位纤细型的演奏家。但是，听众欣赏他那清新别致的风格，同几首乐曲可以百听不厌。据说有一次，音乐会结束后，一位崇拜者来到后台休息室请他签名留念，蒂博问身旁的钢琴家莫里茨·罗森塔尔，“写什么呢？”以诙谐出名的罗森塔尔接口就说：“写上你的曲目吧！”

关于曲目，蒂博自己表示过：“我宁可只拉维厄唐第四协奏曲的开端十小节，也不愿意拉柴科夫斯基的整首协奏曲。我认为这首协奏曲是柴科夫斯基笔下最失败的作品。”

和唱片时代，至少和伊萨依以来的浪漫气质的优秀小提琴家一样，蒂博的揉指独具个性，加上他那绝无仅有的风格，他的演奏与众不同。他的揉指是他的性格的自然延伸，毫不做作，不同于有些法国名家的揉指。他们多半揉得太快，几乎只用指尖动作，手指高高拱起。这样的揉指发出的声音生硬、抽紧、神经质而嘶哑，从而使有些观察家认为这是法国小提琴乐派的特点，尤以勒内·谢梅为代表。

蒂博的揉指总是按在音的正中，摇动不大；他本能地知道什么时候变化揉指的速度。有时，他的一指令人联想起埃尔曼，不过埃尔曼的音色浓郁妖娆，而蒂博的音色甜美、细腻而晶莹，更适合于小巧而纤丽的音乐，不宜拉气势宏大、蔚为壮观的重头乐曲。他的音准卓绝，即使偶有失误，也无碍纯净清澈的音色。但是，G弦的声音不够浓郁丰满。蒂博的音色基本上属于女高音。

他有优美的颤音，不是那种触电式的颤音，而是干净利索；没有表演绝技的那种气概，但应付标准曲目，至少是他喜欢的那些曲子，绰绰有余。他虽说回避柴科夫斯基和西贝柳斯协奏曲之类的作品，但常拉布拉姆斯的小提琴协奏曲和小提琴、大提琴二重协奏曲，不过总感力量和气魄不足。他的弓法流畅灵活，顿弓(staccato)游刃有余，虽不是那种僵手臂的超快速，击跳弓(spiccato)则轻盈飘逸。

使他的演奏独具个性的一个重要因素是滑音和换把，富于感官美而具显著的高卢色调。蒂博在各种类型的音乐中不加区别地采用，甚至过多地采用这些效果。这些滑音按现代标准可能失之过火，但是不难听，也不令人讨厌。相反，往往能给他的演奏增添几分俏丽的姿色，特别是在拉法国和西班牙音乐时。蒂博身上永远有一股法国咖啡馆小提琴师的味道，虽然经过巧妙的改造而有一股高贵的气息。他的演奏从无真正严肃、深刻或理性的感觉，总是散发出轻松活泼的自发精神。克莱斯勒的罕有才能——分句用弹性速度而节奏不受影响，他也有几分。

蒂博在艺术生涯初期使用的是贝尔贡齐琴，后来用一把曾经属于巴约的美丽的斯特拉德。

唱片当然不如本人的演奏那么令人难忘。可是，蒂博留下了许许多多唱片，可列出八十六首不同类型和不同篇幅的作品(加上二十一首重录的)。其中只有六首是独奏或二重协奏曲：莫扎特的G大调第三、A大调第五和降E大调第六，巴赫的E大调第二，布拉姆斯的小提琴、大提琴二重协奏曲(和卡萨尔斯合作)以及肖松的D大调(和科尔托合作)。

蒂博最令人难忘的唱片是莫扎特的降E大调第六(K268，有时也称第七)。这首乐曲是否出自莫扎特之手笔，众说不一，但不失为一部光辉灿烂的佳作。这部作品深受法国和比利时小提

琴家的欢迎，奥尔在俄国也总是布置给学生演奏。可惜录音黯淡无光。但录于30年代的蒂博的这次演奏却精雕细刻、细腻敏感，是莫扎特音乐的一张具有传世价值的小提琴唱片。

和夏尔·明希及其“交响乐团”合作的莫扎特第五协奏曲（无日期，法国百代公司出品）不如第六精彩，但仍不愧为瑰丽的演奏。这张唱片可能录于蒂博的晚年。其音响和技巧质量不稳，但音色闪烁有光。首尾两个乐章速度相当快，柔板Adagio不如预期的细腻，但仍抒情可爱。末乐章有轻若鸿毛的击跳弓和顿弓缀饰。有些反复被省略了，华彩乐段采用了约阿希姆的。

同保罗·帕雷与拉穆勒乐队合作的莫扎特第三协奏曲（未标日期）效果不如第五。蒂博的最精彩技艺表现在行板中，虽然有个别音缺乏神采。快板起速太快。不知是谁写的那段艰涩的华彩乐段拉得还可以，不过发音总的说来不太自然。

蒂博早在1905年便录过唱片，音响效果比较原始。有维厄唐的《安详》（虽如雾里看花，仍能窥见其风格）和巴赫的E大调独奏帕蒂塔中的加伏特舞曲（干净、明媚、欢快）。

圣-桑的《哈巴涅拉舞曲》是蒂博最心爱的乐曲。1933年和钢琴一起录制的唱片不愧为芳馨可人的演奏，个性突出，许多滑音富于表情，但也有一些滑音趣味不高；技巧尚称干净，偶有微瑕；这张唱片录制时，磁带剪接术尚未发明。最后一页乐谱上的半音下行三度经过句用顿弓演奏，而从高音E单音半音下行时用击跳弓。这张唱片有许多优点，音乐厅里的演奏想必更加神采奕奕。

蒂博的另一首百听不厌的曲子是德彪西的奏鸣曲，1929年和科尔托合作灌录。这张唱片揭示了法国印象主义音乐的菁华，芳馨四溢。小提琴与钢琴的合作天衣无缝，但气势不够。例如第一页上，现代小提琴家定会在E弦高把位上拉出实实在在的D和B，蒂博却用简单的手指泛音，但效果倒也令人耳目一新。有

一些小小的缺点，反倒使唱片有了音乐厅演出之感。还有一首同一类型的小品，德彪西的《游吟诗人》，蒂博拉来不费吹灰之力，奇趣盎然。

肖松的《音诗》是又一首蒂博爱拉的乐曲，与欧仁·比戈和拉穆勒乐队合作，可能录制于晚年。演奏中有许多个性化的滑音，还有一些现代艺术家的唱片中听不到的技巧上的缺点。但是独具一格的分句和细腻的风格能聊慰听众怀旧之情。

1931年，蒂博、科尔托和一个法国四重奏组合作灌录了肖松的《小提琴、钢琴与弦乐四重奏的协奏曲》比较令人满意。除一些无关紧要的手指技巧失误以及颓废的滑音（特别在开始主题中）之外，这首乐曲的典型法国式的处理有不少优点，不同于后人唱片上的精力充沛的演奏，其中变化无常的冲动和近乎异国情调的风韵恰到好处，现代人听来清新别致。出乎意外的是，伴奏福雷·贝尔瑟斯在声音和其他方面都令人失望。

用钢琴伴奏的小曲有维塔利-沙利耶的《夏空舞曲》(1936)。其中的滑音适用于风趣的格拉纳多斯，而不适用于巴罗克音乐。尽管这首乐曲经过改编而有浪漫主义色彩，末段前棘手的三度、八度经过句被他删去，现代人听来仍会觉得他选曲不当。相反，格拉纳多斯-克莱斯勒的《西班牙舞曲》(1927)倒是拉得颇具克莱斯勒的魅力，虽然在音色的浓度上不如那位举世无双的维也纳人。德法利亚-克莱斯勒的《西班牙舞曲》(1929)虽嫌声音粒子过细，却是风度翩翩、妩媚可爱。录于1930年的维瓦尔迪-波勋的《慢板》和埃克尔斯-萨尔蒙的奏鸣曲也同样可爱，属于蒂博的比较严肃的工笔。

弗朗克的奏鸣曲是蒂博的拿手曲目之一，同科尔托一起录于1929年，但似乎撞上了一个不吉利的日子。除第二、第三乐章中尚有几段可取外，整个表演干巴巴的，缺少音色美和变化；

技巧也往往不够稳定；总之是代表了他的最糟糕的演奏。相反，与科尔托一起录于1927年的福雷的第二奏鸣曲（也是蒂博最心爱的乐曲）虽然有唱片（高亨公司）表面的杂音干扰，却是蒂博的最佳最抒情的演奏。第三、第四乐章中的快速经过句之干净轻巧，实为罕见。

1929年，蒂博和卡萨尔斯合作的布拉姆斯二重协奏曲，由科尔托指挥巴塞罗那的卡萨尔斯乐队（无固定编制）协奏录制唱片。在我的记忆中，这是第一次由国际水平的艺术大师灌录这部巨著。许多人拉得比蒂博雄浑刚健，手指比他稳，但很少有人能在抒情段落中表现得那样细腻敏感。E弦的音色光彩闪熠。卡萨尔斯的大提琴声音结实而有分量，适用于布拉姆斯；蒂博的音色粒子细，晶莹夺目。两人合作的室内乐唱片无不如此。行板中，小提琴和大提琴的音色都不够浓郁，但至少有一半是录制的时代和西班牙厂商制作技术上的问题。

在蒂博-科尔托演奏的贝多芬《克罗采奏鸣曲》唱片（1929）中，小提琴开始时似乎没有把握，后来才进入角色，井然有序，虽然仍无宏大气魄，偶尔也有蒂博在调节揉指方面的困难，但总的说来，是他的甜美音响驾驭科尔托的不如他那么妩媚的钢琴声。整个演奏虽非特别令人满意，却还流畅自如，仅在末乐章中途钢琴出了个刺耳的差错。

与卡萨尔斯、科尔托的三重奏是蒂博唱片的一个重要部分。三人合作的唱片无不发乎至情、功夫扎实。不过音色不太统一：蒂博的明亮皎洁，卡萨尔斯的浑厚而不太活泼，科尔托的清澈而坚实。可是，三人合作之默契、整个演奏之洗练典雅，足以弥补。

所有的三重奏唱片，洋溢着发自内心的音乐，除非有人硬要挑剔蒂博的某些滑音。三人的演奏毫无矫揉造作和追求效果之

感。

海顿的G大调第一三重奏(Op.73,No.2)(1927)发音优美，分句细腻。末乐章《吉普赛回旋曲》中有一些离经叛道的速度变化。贝多芬的《大公》三重奏(1928)也许可以说是这个三重奏团录制的唱片中最不起眼的一张,时而出现干巴巴的声音,开始乐章中的大提琴音准飘忽不定。门德尔松的第一三重奏(1927)的表演活泼匀净，唯一的不足是大提琴的声音缺乏光彩。舒伯特的第一三重奏(Op.99)(1926)的演奏热情奔放，又是大提琴的声音略嫌呆滞,特别在末乐章中。蒂博仍用他那独特的滑音(很像海菲茨晚年的三重奏唱片),但是他的声音使整个演奏生色不少。

1940年和玛格丽特·隆、莫里斯·维厄、皮埃尔·富尼耶合作灌录的福雷的第二钢琴四重奏(Op.45)让人们看到，蒂博虽已六十岁,但仍然处于良好的演奏状态(这个不幸的人哪里想得到第二天他的儿子竟战死沙场)。

眼下时行的小提琴比赛要求面面俱到，世上恐怕再也出不了像蒂博这样的小提琴明星了,出不了像他那样艺术天地不广、曲目选择专一的大师了；造就并欢呼他那种风采的小提琴艺术的时代已经一去不复返了。现代有许多小提琴家，包括一些法裔小提琴家,在很多方面超过了他。蒂博即使在全盛时期,尽管声誉显扬,也未能真正跨入不朽的殿堂。但他是20世纪初法国小提琴家之魁首,在小提琴名家的群英殿中应享专龛祀奉。

布罗尼斯拉夫·胡贝尔曼

布罗尼斯拉夫·胡贝尔曼是上个世纪中最有胆识、争议最多的小提琴家，不仅在小提琴演奏技巧和音乐哲学方面，在政治态度和人道主义立场等种种问题上都独领风骚。

全盛时期的胡贝尔曼在中欧、波兰和附近几个国家中声望极高，虽然在国际乐坛上的成功因地而异。维也纳的听众一度对他的称颂不下于，甚至超过克莱斯勒。

胡贝尔曼在1882年12月19日生于波兰切斯托霍瓦。父为华沙律师。胡贝尔曼六岁时开始从米哈洛维茨学习小提琴，七岁时演奏施波尔的第二小提琴协奏曲和罗德的一首四重奏中的第一小提琴声部。他曾在华沙音乐学院伊西多·洛托班上学习数月。1892年，父亲把他带往柏林拉给约阿希姆听，约阿希姆十分赞赏他的演奏，让他跟自己的助手马尔基斯学琴。他在柏林只呆了八个月，一方面从马尔基斯学琴，一方面偷偷地跟炫技名手查尔斯·格雷戈罗维奇上课。胡贝尔曼后来说，格雷戈罗维奇教给他"凡是从教师处可以学到的一切"。接着他又跟法兰克福的雨果·黑尔曼和巴黎的马丁·马西克上过几次课。到1893年已在比利时和荷兰，下一年又在伦敦和巴黎获得神童之称。但到十岁、十一岁时便不幸地结束了正规学习（所谓正规学习也不过上述这么一丁点！），开始在父亲的监护下踏上演奏生涯。父亲居然放弃律师事务而专门经管天才儿子的演出。因此，胡贝尔曼可

以说是基本上自学成材的。

著名的女高音歌唱家阿德利娜·帕蒂在伦敦听到这孩子的演奏后，请他参加1895年1月她在维也纳举行的告别音乐会演出。那晚他拉了门德尔松的E小调协奏曲，一鸣惊人；他因而得以在维也纳举行十场音乐会，票子抢购一空。1896年1月，这个几乎未受严格训练的男孩演奏了布拉姆斯的协奏曲，作曲家本人也在座，听了这个小家伙的动人表演后，赠给他一帧亲笔签名的相片。

胡贝尔曼年轻时，一个赞助人扬·扎莫伊斯基伯爵送他一把珍贵的意大利古琴。他的一把斯特拉迪瓦里乌斯琴叫"吉卜生"(1713年造)，于1919年在维也纳旅馆里遭窃，但很快便找到，小偷为此而判刑三年。1936年在卡内基音乐厅后台再度遭窃，从此再也没有找到。当时虽值经济大萧条时期，这把琴保险三万元美金，胡贝尔曼得到了这笔赔偿。他的一把美丽的瓜内里·德尔·杰稣后来转为鲁杰罗·里奇所有。

1896—1897年的演出季中，神童胡贝尔曼在卡内基音乐厅与纽约爱乐乐团合作演出门德尔松协奏曲的第一乐章，大受赞赏。有一篇评论指出，胡贝尔曼具有鲜明的个性："听众如果不知道音乐会的性质，如果背朝着舞台……那一定会得出这样一个结论：哪一个独具个性的不知名小提琴家正在对一部家喻户晓的经典作品进行独特的演释。"这位评论家还说，他怎么也不会相信一个十三岁的男孩竟会表现出如此成熟的音乐修养。可是，在不久后举行的第一次独奏会后，《纽约时报》不客气地指出，"……布罗尼斯拉夫·胡贝尔曼吃亏在于宣传太多，衣着太少。其实大可不必把他宣传成成熟的艺术家，也不必让他留长发，穿长及膝盖的短袂和宽松的绸衬衫。"二十五年后，在1921—1922年演出季重登卡内基音乐厅舞台时，他已是一位成熟的艺术家

了。

第一次访美演出后，胡贝尔曼接连五年不登台演奏（他的艺术生涯数度中断，有时出于个人需要，如进修音乐，参加政治学习和政治活动；1937年一次中断是由于飞机失事），1902 年他重新出现在欧美舞台上。1903年应邀在热那亚用帕格尼尼拉过的瓜内里琴演奏。这把琴收藏在市博物馆内，偶尔邀请小提琴明星演奏一下。

他的事业一帆风顺。1920 年在巴黎开了十四场音乐会，1924 年在维也纳开十场，1926 年在柏林开八场。维也纳市在1926年将黑曾多尔夫宫交给他永久使用。胡贝尔曼对听众的吸引力极大，贵族中的显要人士、政界和工业界巨头都是他的坚强后盾和亲密朋友。他虽然貌不出众，却有无比磁力。

20 年代中期，胡贝尔曼参加库德诺夫-卡莱吉伯爵发起的“泛欧运动”，不计时间和精力地四出游说演讲，投身于建立“欧洲合众国”的大业。此事虽告失败，却大大磨练了他的政治嗅觉，加上高尚的道德和人品，他逐渐被奉为大无畏的民主思想的代言人。

1933 年，纳粹在德国登台。有些知名音乐家或掩饰其犹太种姓，或持观望态度，设法留在德国继续演奏。胡贝尔曼无畏而无私地拒绝在德国演奏。威廉·富特文格勒请他去德国演出时，他以公开信答复，题曰《我控诉》，声称人人有身体、思想和心灵的自由，指出这些权利和文化艺术之繁荣有着直接关系。他看透了法西斯主义的种种目的和后果，不仅在犹太人的问题上；作为捍卫人道主义的世界公民，也作为犹太籍艺术家，他不屑接受纳粹的邀请。这封公开信成为各报的头版头条新闻，但他坚持原则，寸步不让。有一些没有政治头脑的人或者不承认犹太祖籍，或者已经改信其他宗教，存侥幸之心，窥测时机，最后还是被

希特勒宣布为不受欢迎的人。不几年后，没有及时逃出的普通的犹太音乐家，全部被关进集中营服苦刑或遭殺害。

著名指挥家布鲁诺·瓦尔特向胡贝尔曼表示过最诚恳的敬意，写道："在他身上，我看到对艺术的一片赤诚和对世界大事的积极参与的完美结合……不论在个人生活中，还是在公共场合，他以巧妙措词和惊人勇气说出了一个有民主思想的人、一个以天下事为己任的人应该说的话。"接下去，他不无歉意地说："我怀着深深的内疚承认自己从未能在艺术和对人类的责任之间取得那样完美的平衡。"

胡贝尔曼断断续续地执教于维也纳国立音乐学院，经常出国演奏。1936年肩负起在特拉维夫组织巴勒斯坦交响乐团的重任。这是一个主要由吃尽千辛万苦逃出纳粹魔掌的流离失所的犹太音乐家组成的乐队，指挥威廉·施坦因伯格也积极参与这项工作，托斯卡尼尼自费赴巴勒斯坦指挥乐队的首演。乐队于1948年改称以色列爱乐乐团。胡贝尔曼至今在以色列备受敬仰，特拉维夫有一条街以他命名。胡贝尔曼去世后，他的文章和藏书被珍藏在特拉维夫音乐图书馆内。

1938年，胡贝尔曼警觉到法西斯主义在奥地利兴起，不待纳粹公开占领便早已离去。1937年在东方访问演出时，飞机在苏门答腊失事，他除了严重的脑震荡外，左腕骨折，两只手指更是粉碎性骨折，当时人们都以为他从此不能再拉琴了。后来讲起这场灾难时，他说："真是一连串奇迹。我的秘书不要前舱票座，给我要了一张后舱票，航空公司还说后舱座位不好呢！结果坐前舱的人死了。如果我断的是右腕，粉碎性骨折的两个手指在左手，那我再也不能拉琴了。幸好相反。还有，离飞机出事地点不到半小时的路程，有一家非常高级的医院，在荷属东印度群岛开业不久。这一切都是我的运气。这番经历也许有利于我的灵魂，加

深了我对生活和生后的种种价值观的信念。亲睹死神的脸容之后，人变了。”胡贝尔曼以百折不挠的毅力恢复了他的演奏技巧。

1940年重访巴勒斯坦，旋即返美，申请入籍。1941年与纽约爱乐乐团一起演出，那是出事五年后的第一次演出。五年前，他为创办巴勒斯坦乐队义演筹款，如今他在美国一次又一次义演，筹款赈济战争受害者。1947年6月15日，他在瑞士韦维河上的科西埃去世。

胡贝尔曼对同行素来慷慨大方，不厌其烦地鼓励、帮助有才华的青年音乐家。他尽量利用与上层人士的关系帮助音乐圈子内外的人士逃离纳粹统治。当然不是人人都感恩图报的。西摩·伊兹科夫在他的优秀传记《技艺大师埃曼努埃尔·费尔曼》一书中举了一则忘恩负义的故事。

出于对这位大提琴家才华的赏识，胡贝尔曼千方百计给予提携：和他在欧洲同台演出室内乐音乐会；为他牵线搭桥、出谋划策。这还不算，纳粹分子在奥地利上台后，费尔曼的父母和他的拉小提琴的兄弟西格蒙德眼看即将牺牲于恐怖统治之下(西格蒙德已在街上遭到毒打)，胡贝尔曼通过关系帮他们一家弄到护照签证，使他们在最后一分钟逃往巴勒斯坦，从而幸免于难。可是，费尔曼后来在美国走红，而胡贝尔曼的事业渐趋衰落，胡贝尔曼邀请费尔曼参加一些联合的室内乐演出，费尔曼避而不见，只在1936年参加过一场市政厅的三重奏音乐会。胡贝尔曼度量宽宏，不计较费尔曼的这种态度，后来还应费尔曼的请求，通过关系帮助费尔曼的一个朋友从古巴进入美国。

费尔曼和胡贝尔曼两人的风格和音乐观点大相径庭，这是事实（费尔曼后来同海菲茨合作，旗鼓相当）。到1939年，和一位相对说来已属老派的小提琴家同台演奏，对费尔曼来说已毫无用处。有人可能以此为费尔曼的忘恩负义行为开脱。

凡是心地善良、思想民主的人，无不景仰胡贝尔曼的为人，但是对他的小提琴艺术，则反应不一。许多人不理解他凭什么享有那么大名气；有些人比较客观、现实地审视他的演奏，至少就当时当地的条件，从中看到一些发人深思、甚至引人入胜的东西。还有为数不少的听众则绝对倾倒于他的艺术。

胡贝尔曼和生于1875年的克莱斯勒、生于1880年的蒂博和1881年的埃内斯库属于同一代人。但是，克莱斯勒、蒂博和埃内斯库在演释和宏亮的音质方面，特别在音质方面，代表着前进的方向，而胡贝尔曼的演奏则和他自己的进步思想相反，牢牢扎根于19世纪的概念。他的技巧素养和上述三人一样反映上世纪末的演奏风范，不同的是，他似乎满足地停留在这种与时代不相符合的气氛之中，全凭天生的热情和独树一帜的风格来塑造、表达他的理解。这样的演释同本人技巧的优缺点关系甚大，老派小提琴家的演奏概莫能外。对小提琴音响的要求不断提高、新的发声法以及日益严谨的风格要求，最终导致以海菲茨为最高造诣的20世纪划时代的革命，而胡贝尔曼和一大批同时代甚至更晚的小提琴家居然置若罔闻。然而，有一些小提琴家比较理智，如生于1873年的弗莱什和生于1892年的西盖蒂，尽管年轻时受训于不符合时代精神的方法，但是能认清小提琴和音乐前进的方向，在各自的天赋许可的条件下顺应潮流。他们在曲目和音乐处理等方面永远明智地向前看，而胡贝尔曼却无视周围小提琴技术的洪流滚滚前进，固步自封。可能由于这一分岐，弗莱什才不客气地批评胡贝尔曼，他不理解胡贝尔曼怎么可能对小提琴演奏艺术中的现代化趋势熟视无睹，而弗莱什自己则早就敏锐地察觉到了。然而，对于铝制弓毛和全钢丝琴弦之类的新产品，胡贝尔曼却是热烈提倡采用，这又和他那种过时的艺术生活方式多么矛盾。

胡贝尔曼勤学苦练。著名中提琴家莱昂内尔·特蒂斯讲过一件事：胡贝尔曼与哈罗德·鲍尔钢琴四重奏(鲍尔、特蒂斯、大提琴家费利克斯·萨蒙德和胡贝尔曼)一起乘普尔曼式火车赴美国各地巡回演出时，"他从早到晚躲在男子盥洗室里拉琴，吃饭时才出来。不论有多少旅客在里面放水，他自顾自地拉他的琴。他是怎样哄得人家允许他把盥洗室当琴房使用的？只有天知道！"

另一位出类拔萃的中提琴家(兼小提琴家)威廉·普里姆罗斯这样写到胡贝尔曼："不少人崇拜他，我却从来不欣赏他的演奏。在我的记忆中，他的演奏並不可爱，听去全是讨厌的摩擦声。他是一个大师，但是我决不会特地去听他拉琴。"这种看法，出自一个听惯一代宗师海菲茨、费尔曼、皮亚蒂戈尔斯基，並和他们一起演奏，习惯于他们那晶莹、华丽、丰满的声音和细腻、复杂的分句的人之口，是意料中的事。根据奥尔的思想训练出来的，或者受奥尔影响的人，或者是信奉任何一派现代小提琴学说的人，大都同意这种看法，我敢说不会有不同的意见。

相反，直到1944年1月，纽约的奥林·唐斯在评论胡贝尔曼演奏的布拉姆斯协奏曲时写道："虽然胡贝尔曼先生的音色略嫌刺耳，风格粗砺，但是拉来精神抖擞，透彻把握音乐的内涵，气势雄浑，感人至深……有人也许喜欢把布拉姆斯的高贵而粗犷的音乐拉得文质彬彬，妩媚一些，巍峨深沉一些。我们却宁愿领略胡贝尔曼的火热的激情，感受他风发的意气，听他情不自禁地压出的摩擦声，或者说逼他手上的乐器作出超负荷的宏大声明。"这番评语出自一位卓绝的音乐思想家和观察家之口，他从20世纪头十年的青年埃尔曼到艾萨克·斯特恩，各式小提琴家听得可多了。

卡尔·弗莱什的《回忆录》分析並责备许多知名小提琴家，

其中就有胡贝尔曼。弗莱什对胡贝尔曼批评之不遗余力，引起《回忆录》一书的编辑兼翻译汉斯·凯勒的反感，凯勒写了一篇简短有力的反驳文章，附在书末——这种做法实属罕见。这篇反驳文章又引起弗莱什之子C.F.弗莱什的一篇更短小的反反驳文章。这种混战局面正好说明对胡贝尔曼的评价分歧之大。我听过几次胡贝尔曼的音乐会演出，仔细研究过他的唱片，不免把自己的印象和弗莱什的进行对照。

重温记忆中的胡贝尔曼的演奏，有一点很重要，即应把这位小提琴家放在历史背景下进行评价。开始时，我在大多数问题上同意弗莱什对胡贝尔曼的技巧、发声、处理和拉琴的怪癖所下的评语。但是在最关键问题——演员与听众的交流上，撇开小提琴和音乐方面的批评不谈，我对胡贝尔曼演奏某些作品，甚至其中的某些段落的印象大概比弗莱什要好。

弗莱什是最敏锐、最进步的小提琴家和教师，善于吸收小提琴理论和实践中的点滴新成就，应用于自己的演奏。他不满足于早年练就的揉指，努力观察分析並按现代形象改进提高。胡贝尔曼则不然，坚持采用不合潮流的手指揉弦（有时根本不用揉指），在他晚年的唱片或音乐会演出中也看不出任何改进的迹象，这不是我有意同汉斯·凯勒唱反调。尽管如此，在他最优美、最抒情的演奏中，这种老式揉弦也颇动人，效果不错，虽然用来效果并不一致。G弦的高把位音没有“水汁”。所谓揉弦不过是感情的自然延伸，不是有意识地外加的动作。

胡贝尔曼是这样一个时代的产物，小提琴家的个性像注册商标，主宰着他的演释。他的音乐或学术方面的修养都从属于他的个性。有时他能使听众入迷，但是他的魅力不是外表的小提琴音色的光彩，也不是高雅细腻的层次变化，而是出自其人格的内在风度和自信。

胡贝尔曼的右臂运弓拉不出丰满流畅的长音，它和揉弦一样属于一个逝去了的时代。常常出现不连贯、不均匀、发声古怪的弓法。和弦型的经过句呆滞而无冲力，可谓幼稚透顶。相反，粗砺而冲击性的效果有时出现在击跳弓(spiccato)和强调的弓法的接二连三的推送之中，十分动人。

在胡贝尔曼演技状态良好的日子里，左手跑句和经过句干净利索，晶莹透澈。但和大多数19世纪晚期，特别是中欧的小提琴家一样，跑句和技巧性经过句都草草收尾，手指呆板僵滞，毫无光彩熠熠的高潮感觉。

缺点那么多，胡贝尔曼怎么成名，怎么保住盛名？我想他之所以能雄居中欧、波兰乐坛，殊荣一时，原因有二：第一，在胡贝尔曼脱颖而出之际，约阿希姆创始的音色干枯而乐感真诚严肃的老传统仍占压倒优势。大量保守的听众不但愿意听老派的干巴巴的声音，甚至对新的光亮丰润的音色和华而不实的风格创新十分反感。

促使他成功的第二个因素完全是他本人的才华和朝气蓬勃的活力。胡贝尔曼有热忱的理想、火一样的气质和坚定的信心。这些品质同样明显地表现在他的音乐演奏中和音乐以外的癖好中。同属保守型的小提琴家都不如他具有与听众交流的天赋。他的演奏难以预测，犹如弹簧圈的张力随时有迸发的威胁，以此唤起听众的期待而不介意那些具体的音乐问题和粗糙的技巧。胡贝尔曼在手指流畅和左右手配合处于最佳状态时的演奏是非常卓绝的，虽然还比不上海菲茨那样字字珠玑、完美得令人肃然起敬。胡贝尔曼的颤音快得不可思议，他是一个循循善诱的传播小提琴福音的大师，使不少听众信奉正果。

既然如此，为什么他在美国、英国、(某种程度上在)法国和拉丁语系的国家中不太走红呢？弗莱什这样解释道："……对盎

格鲁撒克逊民族来说，胡贝尔曼的狂喜太无节制，他的激情不够含蓄。”这种说法在个别例子中不无道理。不过，弗莱什忘记了一点，盎格鲁撒克逊国家中並不全是盎格鲁撒克逊人，非盎格鲁撒克逊的听众不在少数，其中肯定也有对胡贝尔曼演奏中的“狂喜”、“激情”漠然以待的。然而，梅纽因的最佳演奏也常有显然十分奔放的想象和浓烈的激情，他为什么能征服盎格鲁撒克逊国家、拉丁语国家、中欧和东欧各国呢？

我认为这个问题貌似矛盾，答案却很清楚。梅纽因演奏中表现的狂喜和激越都裹上丰满的现代音响、绚丽多姿的滑音、换把和洒脱的风格手法。约阿希姆的老传统和老标准早在第二次世界大战以前就开始走向消亡。小提琴艺术日新月异的成就大大改变了听众的趣味和要求。胡贝尔曼早已是过时的艺术家，崇拜者大都已经作古，他的独奏明星的光彩已经黯淡，只有少数听众对他个性化的特点，对那些一度颠倒众生、使他成为小提琴精英的特点尚能产生共鸣。

我在 1936 年 3 月第一次听胡贝尔曼演出，那时他和克伦普勒指挥的洛杉矶爱乐乐团演奏了贝多芬的协奏曲。我渴望一睹这位年长同行们对他看法如此分歧的声誉显赫的小提琴家的风采，不知道他会怎样表现这部史诗般的巨著？不知与克莱斯勒、海菲茨、青年梅纽因、埃尔曼、甚至斯波尔丁相比又会怎样？他们无不把这部巨著拉得凝练端庄。

满座听众翘首以待胡贝尔曼上场。时间已过，矮个子的胡贝尔曼才姗姗地和巍峨稳重的指挥一起上场。别的不说，看外貌就是古怪的一对。

他采用铝质纤维的弓毛，抹松香时仔细得令人恼火；接下去开始大声调弦，一根根弦调了又调，慎重其事地调了好几分钟。观众席间有人开始感到不耐烦，发出嗤笑，严重影响了演奏这

首协奏曲应有的肃穆气氛。胡贝尔曼满不在乎地继续调弦，简直令人以为他不想拉琴了。最后，他终于结束了这没完没了的准备工作，两脚叉开站稳，怪不自在地听定音鼓宣布乐队引子开始，等候独奏进入。

开始的分解八度经过句拉得规矩而干巴。第一乐章的前三分之二拉得单调沉闷，只有几个颤音一触即发、干净利索，单独听来十分壮丽，却与整首深沉的乐曲格格不入。约阿希姆的华彩乐段也拉得毫无神采，虽然手指功夫令人称羡。一俟宏伟的主题进入，胡贝尔曼如入超然升华之境，一个个音符的音响虽不宏亮，但整个乐句咄咄逼人，别有一番难以形容的感觉。音阶式经过句将整个乐章推向神奇的高潮。

慢板乐章不乏令人屏息静气的分句，但也有音色干枯、不够平稳流畅的缺陷，听来令人气恼，却又散发着灵秀之气。回旋曲活蹦乱跳，明快而鲁莽，不修边幅，却十分具有说服力。不能说他征服了在座的每一个人，但是肯定掀起种种矛盾的反应，这样的经验我还从来没有过。

一个朋友把我带到后台，草草介绍给胡贝尔曼。近看之下，我大吃一惊，他比我想象中更加瘦小，双肩没精打采地耷拉着。秃顶下的浓眉开朗而高贵，一看就是个知识分子，下唇向前凸出。我看见他的眼睛时愣住了，感到手足无措。他的眼睛不仅斜视，而且斜得十分厉害。他对我们的短暂会见虽然热情，但是我总觉得他还没有从刚才那种自我催眠的境界中走出来。他说话咬舌，不由得引起我的同情，因为我也曾经有过咬舌的毛病（很早就改掉了）。据说他还经常失眠。

我还听过胡贝尔曼和阿图尔·施纳贝尔同台演出的奏鸣曲音乐会。两人的气质和音乐素养迥然不同，演出效果十分不幸。布拉姆斯协奏曲的广播演出粗犷豪放、充满激情，和巴赫的E

大调协奏曲(略为缓和些)一起，给人印象深刻。拉罗的《西班牙交响曲》的抒情插段听不到拉丁风情的甘美香艳，快速经过句的处理粗犷泼辣，富于推进力。

胡贝尔曼在维也纳断断续续地教过一些学生，但教学不是他艺术生涯的重要因素。他虽然智力超群，但似乎当不好教师。他那桀骜不驯的个性使学生无所适从。反正，从没听说过有高徒出自他的门下。他的曲目不太广泛，不超出熟悉的范围。年轻时拉过卡洛维茨的协奏曲，波兰人很爱听。

他结了婚，后来又离婚。妻子嫁给了他一度过往甚密的好友、钢琴家兼作曲家恩斯特·冯·多赫南伊。多赫南伊后来成为法西斯的宠儿。

胡贝尔曼的唱片不多，总共三十七张，另加十四张重复的。其中有八首协奏曲、一首重要的奏鸣曲，其余均为音乐会短曲和加演用的小曲。

还有两首广播演奏的录音，其中一首是柴科夫斯基协奏曲，一首是门德尔松协奏曲，都和柏林爱乐乐团合作，独奏者化名弗里茨·马拉乔夫斯基。另外还发行过几张协奏曲片段的广播演出录音。总数和他的显赫身分不相称。可是唱片少些更好，因为胡贝尔曼的这种风格必须亲聆本人的演奏，才能领略其丰富的内在精神的光彩。

然而，有几张唱片(有全曲也有片段)不仅给人以启迪，还真给人以满足。试截取这些78转唱片的一段进行观察，我相信这些唱片都是录于1937年飞机失事以前的。

在我第一次听胡贝尔曼音乐会之前不久，我找到一张老的78转唱片，是他拉的埃尔加的《任性女子》(*La Capricieuse*)。我当时年纪轻，又是狂热的海菲茨迷，当即拿它和1917年海菲茨灌的唱片相比，粗听几遍以后，像一个冒失的青年那样取笑胡贝尔

曼。开始主题拉得毫无神采，迟缓而朦胧，没有海菲茨那样一带而过的直臂连顿弓；他的连顿弓慢悠悠、小心翼翼。海菲茨的G弦高音饱满宏亮，双音如歌如诉，滑音和换把都妩媚可爱；胡贝尔曼的声音干枯，速度反复无常。海菲茨拉最后一个上行经过句时，连顿弓字字珠玑；胡贝尔曼比海菲茨快得多，速度如闪电，但是不用连顿弓，而用击跳弓(spiccato)。反复细听两人的唱片后，我也开始喜欢起胡贝尔曼来；他的构思有倔强的个性，表现质朴纯真，终于赢得我的尊敬，甚至感情。我意识到他拉的《任性女子》是真正地任性。

萨拉萨蒂的两首名曲把胡贝尔曼的优缺点暴露无遗。《纳瓦拉霍塔》再好不过地适合他的气质。泼辣的节奏组合和香艳的双音旋律的主题步调谐和，发乎至性，富于想象。爽脆而跳跃的弓法精力充沛，手指拨奏富于爆炸力。音准虽然说不上尽善尽美，但也十分良好，抒情处的音色徘徊于适度的甜美和干涩之间。上述种种因素加在一起，使他的演释独树一帜，扣人心弦。《安达路西亚浪漫曲》(略经删节)各方面都不行。步调毫无起伏，音色瘦骨嶙峋，意境昏昏沉沉而不是倦怠的情欲。偶然流露出内心的骚动，但无济于事。伴奏为钢琴家西格弗里德·舒尔茨。

胡贝尔曼最有趣的一张唱片是维厄唐的《叙事歌和波洛涅兹》，长十分钟。《叙事歌》拉得宛如梦幻，令人联想起伊萨依。《波洛涅兹》奔放的开始主题拉得比海菲茨的广播录音和格吕米奥的唱片更有个性，更有说服力(你说怪不怪?)，虽然照例是音色光泽不足，演奏风格闪发出老式比利时乐派的余辉。维尼亚夫斯基的《乡村乐师玛祖卡》(*La Ménetrier*)拉得颇有生气，优缺点如前。两首乐曲的演奏都有点过时，但还不算太陈旧。柴科夫斯基的《旋律》颇为精练而有气魄。音色有一丝甜意，分句细腻而有分寸，是他较好的抒情演奏。三首乐曲都由保罗·弗

兰克尔担任钢琴伴奏。

四部情趣迥异的大型乐曲是莫扎特的第三协奏曲(录于30年代中期)、巴赫的E大调协奏曲(多布劳恩指挥维也纳爱乐乐团)、柴科夫斯基的协奏曲(施泰因贝格指挥柏林国家乐队,录于1930年前后)和贝多芬的《克罗采奏鸣曲》(录于1927年前后,钢琴家为伊格纳茨·弗里德曼)。

莫扎特协奏曲拉得笨重而无媚人之处,投合老式中欧听众的保守趣味。巴赫协奏曲略觉好些,但是慢乐章中出现一些不得体的滑音。柴科夫斯基协奏曲采用奥尔以前的原稿(末乐章没有任何习惯性的删节),20世纪初在俄国以外各地演奏此曲时一概如此。开始时没有任何活力,第69小节以后精致优美的主题用手指揉弦而略有温暖之感。一阵阵双音的三连音欢快奔放,击跳弓的经过句也是如此。华彩段的头几个和弦如刀砍化石,呆滞无光。整个华彩段大刀阔斧,小坎佐纳中有一些暧昧的滑音,热情洋溢,可惜未能见之于音色。末乐章集中表现了俄罗斯的农民精神,狂放不羁,感情激越。对于乐章中原有的粗俗情趣,把握得恰如其分。速度快得出格。这样的演奏今天已不大能为人所接受,其实在1930年已属过时。然而,当时仍有不少人被他的超负荷的动力和冲劲所陶醉。

《克罗采奏鸣曲》是与弗里德曼的美妙合作的范例。弗里德曼的演奏风格富有活力,在大多数细节上和这位主观的小提琴家配合默契。开始时,小提琴的陈述毫无光彩。一进入速度,音乐便疾步前进,把第二乐章变奏曲中内省沉思的印迹一扫而光。末乐章的冲锐、力量和清晰度使人毛骨悚然;作为未经剪辑一气呵成的录音,应该说是十分干净的。总的说来,胡贝尔曼在此证明自己是比库贝利克、韦切伊、伯梅斯特和马尔托等人高明的艺术家和音乐家。

布罗尼斯拉夫·胡贝尔曼不能代表小提琴艺术的主流，不能说对小提琴艺术的发展作出了重大贡献。从风格上讲，他踽踽独行，情真意切，可敬可亲。他是一个有思想，而不是以声音娱人的小提琴家。他是一个品德高尚的人，为愿意按照陶冶人性的音乐艺术所固有的深刻的人道主义内涵塑造自己的生活和行动的小提琴家树立了光辉的榜样。

米沙·埃尔曼

19、20世纪之交出现了一批以伊萨依、克莱斯勒和蒂博为首的小提琴歌唱家，他们声音饱满、层次细腻、感情奔放，无情地把声音干枯的老派演奏家撵下小提琴宝座。又一个人继之而出，他的名字叫米沙·埃尔曼，是小提琴界有史以来最杰出的佼佼者。

从历史发展来看，埃尔曼是一帖催化剂，促成一个至今犹引人注目的现象：东欧的犹太小提琴家人材辈出，遍布国际小提琴乐坛。埃尔曼(1891—1967)是第一个从沙皇俄国的犹太人栅栏区出来的，也是第一个获得最高声誉的犹太小提琴家。

19 世纪中早已出现了一些犹太裔(不一定信奉犹太教)的重要小提琴家，包括费迪南德·戴维、海因里希·恩斯特、米斯卡·豪泽、费迪南德·劳布、伊西多·洛托、爱德华·赖门伊、列奥波德·奥尔，以及不朽的约瑟夫·约阿希姆和亨利·维尼亚夫斯基。生于 19 世纪并在 19 世纪末已臻成熟的小提琴家还有雅各布·格鲁恩、阿道夫·布罗德斯基、阿诺德·罗泽、亚历山大·彼奇尼科夫、夏尔·格里戈罗维奇、迈克尔·普雷斯、蒂维达·纳谢茨，当然还有弗里茨·克莱斯勒和卡尔·弗莱什。

但是，这些艺术家和教师基本上都是历史悠久的西欧小提琴乐派的产物。固然是维尼亚夫斯基继维厄唐把法国比利时乐派带往俄国，但是，经奥尔等人之手而由之发展壮大的俄罗斯乐派却是别具一格，显然不同于其前或同时的各乐派。声音优美、

明亮、圆润，热情奔放，技巧辉煌，逐渐成为新的俄罗斯小提琴乐派的标记，体现在许多杰出的代表人物的演奏中。

这里不妨先谈一下埃尔曼对小提琴演奏艺术的巨大冲击，简单介绍一下他的出身。栅栏区是沙皇俄国规定犹太人居住的地区。生为犹太籍人，除非宗教信仰改变或取得特许，不准进圣彼得堡(今之列宁格勒)居住，其他有犹太人区的大村庄和城市都划入栅栏区内。犹太人不改变宗教信仰，便根本不可能参与俄国的文化艺术生活。难怪大批犹太人改变信仰，不然就无法在异教世界求得成功，甚至不可能求得参与权和承认。

常有人问，犹太人何以同小提琴、同音乐结下不解之缘？这和犹太民族的历史和传统可能有关，不过错综复杂，说来话长，非本书所能详述。可是，就东欧来说，18世纪中期的哈西德教派大大刺激了他们天生的对音乐的热爱，加深了他们同音乐的血肉联系。宗教运动习以为常地把权力和威望交给学者或有学问的神职人员。哈西德派则相反，把宗教直接带给平民百姓，使穷苦人、没有文化和受践踏的人都能参加以音乐歌舞为重要内容的新型宗教活动，为苦难深重的老百姓提供了一条宝贵的发泄渠道。小提琴直接诉诸情感和心灵，而且比昂贵的钢琴和管风琴平民化，因此十分受欢迎。

埃尔曼的祖父是一个未经正规训练的乡村小提琴师，在集市、宴会、各类社交集会甚至街头演奏。父亲扫罗在米沙四岁时，便拿一把小提琴放在他的手中。

后来，埃尔曼成了各地犹太人心目中的英雄象征——一个身穿铿亮盔甲、砍杀妖龙的勇士，不过他挥舞的不是剑和矛，而是小提琴和弓子。这个身高五英尺上下的小个子受到世界各地君王的欢呼。那些汗流浃背、吃不饱饿不死地在工场每天干活十六小时、痨病缠身的针织工人，无不希望自己有才华的子女能

成为米沙·埃尔曼；在城市拥挤的犹太人区推着小车沿街叫卖的小贩，一分一厘地攒钱供子女学小提琴，也望子成龙。埃尔曼一鸣惊人以后，猛地出现了多少个新的米沙、雅沙、托沙、萨沙、格里沙和阿布拉沙。当然，其中能有几个稀世奇才呢？不过，就在这个过程中，西欧、南北美洲、苏联和今天的以色列孵育了成千上万个优秀的犹太小提琴家。哪里有人拉小提琴，哪里就有他们和他们的影响。

埃尔曼在1891年1月20日出生于俄罗斯基辅附近的塔尔诺伊。父亲是希伯来语教师，是米沙的小提琴启蒙老师，也是米沙早期艺术生涯的监护人兼陪伴。他把孩子带往奥德萨，送入帝国音乐学校。埃尔曼从六岁起便在那里从亚历山大·费德尔曼学琴，费德尔曼是奥尔和布罗德斯基的学生。埃尔曼进步神速，八岁便和乐队一起公开演出德·贝里奥的第七协奏曲。

奥尔去奥德萨听他的演奏。埃尔曼虽然有点紧张，但是演奏的维尼亚夫斯基第二协奏曲和帕格尼尼第二十四随想曲使奥尔大为惊奇，当即说要把孩子送往圣彼得堡由他亲自辅导。米沙和父亲身上只有三个卢布，便启程前往尼古拉耶夫。米沙在尼古拉耶夫演出，听众欣喜若狂，收入的四百卢布足以供他支付学费。如此沿途演出几场，父子终于抵达圣彼得堡。米沙获特许在圣彼得堡上学，而他父亲却是不受欢迎的人，十岁的孩子孤单一人在圣彼得堡生活。经过奥尔亲自斡旋，向傲慢的内政部长德·普列维（后遭暗害）求情，躲躲藏藏流浪了几个星期的扫罗·埃尔曼才获准在彼得堡住下。

这里有必要回顾一下我认为十分重要的一个现象：请奥尔去奥德萨听米沙·埃尔曼演奏时，奥尔并不热心，因为他听够了所谓的神童。可是，听了埃尔曼，并且在教了他不久以后（埃尔曼说他在彼得堡跟奥尔学了才一年零四个月），奥尔反过来受埃

尔曼早熟的独特天才和演奏的影响，改变了自己的一些价值观和侧重点。

奥尔的老师主要是雅各布·顿特和约瑟夫·约阿希姆。他的技巧和音色的成长环境和米沙·埃尔曼日后所代表的世界相去天壤。奥尔特别善于启发学生，使学生最大限度地发挥自己的潜力，足以佐证的例子不胜枚举。就小提琴演奏水平来说，他更是第一流的教师。但是，如果认为埃尔曼的无与伦比的右手运弓、超群绝伦的揉指和清新的抒情气质都得自奥尔的教导，那就未免太天真了。合乎逻辑的推理应该是：使奥尔第一次听埃尔曼时便被慑服的，正是传为奇谈的埃尔曼的声音，当时虽未成熟，但必然已露端倪。埃尔曼的旷世奇才也不能归功于费德尔曼，虽然费德尔曼确实有功，既为他打下正确的基本功，同时又保存他特殊的个性。奥尔和他的新俄罗斯学派以宏亮、优美、浓郁的音色见长的特点，无疑始自埃尔曼。

埃尔曼的成功对奥尔此后的一些学生——皮亚斯特罗、波利亚金、塞德尔和海菲茨——在表现抒情的风格演变方面有显著影响。例如，埃尔曼和海菲茨的演奏总的说来截然不同，但是，仔细审听海菲茨早期唱片上的抒情乐曲，如肖邦夜曲的改编曲，埃尔曼的影响赫然可见。就奥尔和埃尔曼的关系来说，倒底是老师给学生的影响大，还是学生给老师的影响大，难以断言。

奥尔把埃尔曼介绍给彼得堡音乐界时，这个十三岁的孩子演奏的门德尔松协奏曲、帕格尼尼的《无穷动》和一首肖邦夜曲倾倒众人。此后不久，埃尔曼在父亲的陪同下前往柏林，青年费伦茨·韦切伊(1893—1935)在那里正风靡一时。

小提琴家打擂台是历来的传统，帕格尼尼与拉丰对阵，维厄唐与布尔对阵等；埃尔曼与韦切伊虽然不是面对面的比武，却也引起人们极大兴趣。奥尔听过被约阿希姆誉为当时最伟大的小

提琴天才的韦切伊，他不愧为高瞻远瞩的有识之士，深信无论韦切伊的技巧多么娴熟惊人，埃尔曼的不可抗拒的抒情性远比飞快的手指体操给人印象深刻。其实这是一场新与旧的交锋。埃尔曼终于取胜，韦切伊的经理人投奔埃尔曼，几个月后安排埃尔曼去伦敦演出。从此，埃尔曼以伦敦为基地，直到第一次世界大战爆发(他在1923年成为美国公民)。

此乃后话，回过头来且说埃尔曼在德国举行音乐会后，又先后去斯堪的那维亚国家和奥地利演出，十三岁已开始专业演奏生涯。去柏林演出(1904年10月14日)主要是父亲的安排，因为奥尔说过："我希望他在我的眼皮底下成长。"埃尔曼从此没有再回彼得堡复学，虽然奥尔也去过伦敦，在埃尔曼的伦敦首演后，每天给孩子辅导演出曲目，"前后好几个星期"。

这样，不足十四岁的埃尔曼结束了正规学习，因而严重影响了日后的音乐成长。任何一个十四岁的孩子，不论天资多高，都不能中断辅导和学习，特别在20世纪，音乐和曲目的要求实在太广泛了。埃尔曼到晚年可能意识到自己在音乐素养方面的不足，才决定组织埃尔曼弦乐四重奏团。可惜，青年时期种下的演释上的毛病是无法改掉的，室内乐拉得再多，也改变不了他的基本演奏方式，优、缺点一切如旧。弦乐四重奏团以他命名，声音和气质也脱离不了他的形象。和其他由卓绝的独奏家领导的四重奏一样，这个四重奏团头重脚轻，虽然受到一定的好评。

埃尔曼在欧洲一鸣惊人以后，继续四出演奏。1908年12月赴纽约初试新声。最初，评论界意见分歧：奥尔德里奇赞赏他的技巧，称他为不平凡的天才，同时列举了他演奏中存在的严重音乐缺陷。德科文称埃尔曼为伊萨依以后的最优秀的小提琴家，预言他不久必将步入少数小提琴伟人之列。两人当然都言之有理，埃尔曼当时年仅十九。翌年他演奏贝多芬协奏曲，座无虚席，从

此确立了在美国的地位。十八岁时，埃尔曼已驰誉世界乐坛。其后五年中，在美国的卖座率甚至超过克莱斯勒。1913年，埃尔曼灌唱片的收入为三万五千美元，这在当时是一笔了不起的巨款。他和那无与伦比的恩里科·卡鲁索合作录制的马斯内的《哀歌》家喻户晓；埃尔曼的演奏之迷人，甚至盖过那美妙的男高音歌声。特别有意思的是，处处和他迥然不同的西盖蒂也对他钦佩不已。

埃尔曼自己的话能使我们在一定程度上窥见他的音乐哲学和小提琴理论："听上去怎样，是检验演释的试金石。"这是他的信条，当然这里是指与听众的交流与单纯的听觉美。有人可能觉得美在于音乐反思，在于理性或者对乐谱的忠实，埃尔曼可不是这样！他是直接用"心"在演奏。必要时，节奏的精确性或者乐曲的格局和结构都可以牺牲，只要求得耳朵的快感；他才没有那么多顾忌呢。在音乐纪律尚未支配演奏之时，埃尔曼不仅可以自己为所欲为，而且使大多数评论家都跟着他走。他大声疾呼："千万别牺牲真正的情感！"他的演奏便是立足于情。哪一首乐曲或者哪一个经过句没有突出"情"，埃尔曼便仗着他那万能的声音创造"情"。

埃尔曼惋惜道："从前，估量艺术家的真功夫，就看他拉的慢乐章。今天没有什么慢乐章可言了，连柔扳Adagio也拉得比应有的速度快出一倍。已经那么快了，拉的人还嫌不耐烦似的，还要赶。其实，美不在速度，可惜他们不明白这一点，因为他们像机器那样拉琴。"埃尔曼不喜欢没有头脑的快速度。他自己的速度当然都仔细（有时甚至小心翼翼地）根据自己的技巧能耐而定。而且，他总为一些常人拉得快而辉煌的经过句注入抒情的意趣。

谈到音色这一题目时，埃尔曼说："麦克风严重败坏了年轻演奏家对音色的概念。今天听到的音乐，大都经过麦克风的过滤，把最美的音质都滤掉了。音色应该是演奏家个性的表现。有

人的声音比别人宏大，有人比别人甜美，有人可能二者兼而有之，但是莫不是声如其人。色彩和产生优美音色的细腻层次都在日渐消失；大多数青年演奏家都热衷于追求无线电或唱片上听到的那种宏大声音。他们完全忘记，麦克风可以使单薄尖厉的声音通过扬声器而扩大。模仿追求这种宏大音响，结果使拉出的声音粗糙刺耳。听惯这种声音后，还有什么*PP*可言！我在许多事情上赞成现代化，但在这个问题上，我的经历不让我随波逐流，我还是恪守我的传统观念。”

埃尔曼永远忠实于自己的演奏方式，对于小提琴艺术的进化毫不产生共鸣。1952年，有人请他比较过去的大师和现代的青年演奏家时，他说：“老的大师如伊萨依、克莱斯勒和德·帕赫曼……给听众以巨大的愉悦，他们以内容感动人，听了他们的演奏，终生难忘。青年一代大多数拉得还可以，技巧极好，但是缺乏个性、色彩和想象，像是工厂里的大批量制造的产品。

“搞艺术，需要从容不迫和凝神观照，才能窥见和揭示音乐的美。今天成千上万的音乐家，像生产汽车追求产量一样，只求音符拉得越多越好。”

埃尔曼演奏时，习惯于随着音乐摆动脑袋和身体，但他的动作是自然的，同那些自我膨胀的江湖骗子毫无共同之处。他跨着大步上台，身子笔挺，像棵矮小的松树。圆脸堆着笑，秃头闪闪亮。他昂首阔步，眼神似乎在宣布，我就是米沙·埃尔曼，像我这样的小提琴家，天下没有第二个。”

他的音准无懈可击。有人问他什么是小提琴技术的最根本因素，他答道：“绝对音高最要紧……不少人拉得娴熟流畅，但就是没有完美的音准，因此永远不能达到尽善尽美的境界。相反，谁能以绝对准确的音高拉出一个乐句，谁就具备了头号重要的基本功。很少的艺术家，包括最伟大的艺术家在内，能够演奏得

音准尽善尽美。音准的控制首先在耳朵。灵敏的耳朵能听出差别和层次，能指挥小提琴家根据伴奏的总的和声色彩调节音准，拉得略微高些或低些。耳朵在不同的和声气氛下，应能辨别同是E大调中升C和降D之间的区别。”

埃尔曼声称他掌握各种发音方式、击跳弓和泛音毫无困难，但是承认花了不少功夫练双音，因此他专用双音练音阶，练帕格尼尼的随想曲和恩斯特协奏曲中的双音经过句。在具体指法上，他完全是一个个人主义者，即使在技巧性经过句中，也完全按声音美的要求选用指法。

有人说，移把(shift)，也即表情丰富的抒情经过句中的换把，是他的演奏风格的典型特点，我同意此说。“青年们演奏时总希望把位换得越少越好，这种想法危害甚大。不要忘记，小提琴是歌唱性乐器，音与音之间必须连贯。歌唱家可以从一个音优美地滑至另一个音，为什么唯独小提琴就不能这样？”

埃尔曼固然不以技术大师著称，但如果因此而以为他的技巧不流利，那就错了。他有足够灵活的技巧，能拉下小提琴全部基本曲目，也许除帕格尼尼的某几首体操性专用乐曲外。即使在他的最佳年华，他也不追求快速度，但是技巧干净流利，右手运弓条理清晰。他演奏巴赫的作品不多(至少在公开场合)，只拉过A小调和E大调协奏曲。他说过：“……巴赫的音乐太宏伟了，非小提琴所能表现。所以我在公开场合不大拉巴赫。”说穿了，巴赫的奏鸣曲和帕蒂塔的静观内省的深度不适于埃尔曼发挥其绝无仅有的音色和宛如东方民族的气质。

埃尔曼艳丽的声音得自运弓和揉弦的独特结合。埃尔曼手臂较短，常常靠近琴桥运弓，弓毛用得很多，发出的声音十分宏亮。即使在培养出许多声音宏亮的明星级演奏家的奥尔的俄罗斯乐派中，也属稀世之珍。他的右手运弓始终十分有力，不像有

些大演奏家一过六十岁，或者不到六十岁，便失去驾驭自如的运弓控制。埃尔曼七十五岁时（我听过他无数次演出中的最后一场音乐会上），虽然左手和整个演奏已成为他少年风流时代的漫画，右手却稳健有力，令人难以置信。

埃尔曼的揉指是唯他独有的，我称之为冲动型揉指，不同于靠手腕或手臂带动的较慢的揉指。后一种主要靠肌腱控制，也可以发出优美甜蜜的声音，但是不那么艳丽媚人（克莱斯勒、海菲茨和塞德尔虽然各有千秋，也都属于冲动型揉指，声音才有那么大的蛊惑力）。冲动型揉指集中在音的正中核心，摆动幅度极小，宛如电流来自臂、腕和指尖，一触即发。这样的揉指产生浓而不紧、紧而不绷的声音，有时甚至旁人看不见摆动。埃尔曼还擅于用不同的手指压力按弦，这一绝招使他发出丰富细腻的音色层次。他最大限度地利用指尖的肉垫，常常靠近指甲按弦，特别在用1、2指时，发出一种颤动而几乎挑逗情欲的声音。他应用揉指巧妙多变，因此，他的音色是多棱角的，从不使人腻味。此外，他在换指换把（高至第六把位）时能保持音响浓度的统一性，这是一种非凡的才具。在表情丰富的抒情段落中，没有一个空白的死点。埃尔曼的揉指尽管出自本能，可是一到高音区便浓度顿减。不知问题出在手臂和手指的生理构造上，还是出自耳朵的控制上。幸未造成他演奏中的重大缺陷，因为他的曲目中的抒情性段落大都不在太高的把位中。多年来深受广大听众欢迎的乐曲基本上只用指板的下半截。

海菲茨的音色可以比作“小提琴中的（纯净）男高音”，埃尔曼的则是“（富丽）男中音”。音域虽较狭小，但光洁圆润，天下无双。他的声音丰腴而细腻，是天然的抒情音色，娓娓动人；但不适于在快速炫技的经过句的高把位上装腔作势地作光芒四射的迸发。他的技巧在芳醇丰美的织体中发挥得最好。

虽然在风格和气质上是彻头彻尾的浪漫派，埃尔曼却喜欢演奏巴罗克和古典派作曲家的音乐。亨德尔奏鸣曲是他的专长，拉来悠然自得，不由人不为之蛊惑。每一个乐章都处理成一首华丽的小品，每一个音都是整体所不可或缺的一个部分。这些乐曲的演奏中所反映的浪漫主义气息，肯定会气死力求古典主义纯正的现代人。但是他能把这些光辉璀璨的奏鸣曲拉成引人入胜的精品。可惜今人越来越少拉，因为这些乐曲不属热门货。

埃尔曼深信，浪漫主义的音乐应该拉得浪漫。他对这些作品的演释好比 19 世纪比较高明的小说家的辞藻，绚丽而夸张。在这一点上，他令人想起伊萨依。站在这种立场上处理浪漫主义音乐，免不了速度自由、分句夸大。埃尔曼从不觉得自己这样做是违反神圣的音乐信条。他曾经说过，伊萨依拉起弗兰克奏鸣曲来，速度还要慢得多。

他问人家："我们应不应该用今天(即 20 世纪中期)的风格来演奏伟大的浪漫派音乐?"谈到柴科夫斯基的协奏曲时，他说："今天听到的演奏和过去太不一样了。这首协奏曲的浪漫色彩的美，今天已听不到了，现代人拉得太机械。"

"就拿开始的经过句来说，它是协奏曲的引子，但又同协奏曲无关，引子的主题不再出现于协奏曲中。柴科夫斯基不过是用以制造气氛。但是拉得太机械，则制造不出他所需要的气氛，应该即兴式地演奏，完全即兴式的。"

在海菲茨出现以前，柴科夫斯基协奏曲和埃尔曼的名字是二位一体的。本世纪开始十年中，人们认为这首协奏曲难度极大，只有少数人公开演奏它，不像今天，已成为各国小提琴家的标准曲目。那时的人不单纯去听柴科夫斯基协奏曲，也是去听埃尔曼、或者胡贝尔曼、或者津巴利斯特的演奏的。这些小提琴家的处理各不相同，但是让听众投票表决的话，这首协奏曲必属埃

尔曼无疑。

在演释上，埃尔曼和海菲茨以前的所有小提琴大师一样，处理乐曲不仅根据各人的审美标准和音乐哲学，更离不开各人的小提琴技巧。今天，凡有修养的小提琴家都能舒展自如地应付柴科夫斯基协奏曲中的技巧挑战，但一般都遵守乐谱上的标记，因此，他们的处理大同小异。

一场典型的埃尔曼独奏会的节目组成如下：

1. 一首亨德尔奏鸣曲

2. 一首弗兰克奏鸣曲，或者贝多芬的《克罗采》或《春天》，或者福雷、布拉姆斯或格里格的奏鸣曲。

3. 巴赫的夏空

休　息

4. 一首科纳斯，或施波尔的《歌场景》(*Gesangscene*)，或格拉祖诺夫、维厄唐的第四或第五协奏曲，或拉罗的《西班牙交响曲》(四个乐章)

5. 圣-桑的《引子与回旋随想曲》、或维厄唐的《叙事曲和波洛涅兹》

在这类节目中，他可能不拉巴赫的夏空，而在最后一档露一手的曲目前拉一组(四、五首)短曲，包括萨拉萨蒂的《安达路西亚浪漫曲》、《巴斯克随想曲》或《马拉圭那》，维尼亚夫斯基的《莫斯科回忆》，埃斯佩霍的《茨冈曲调》，或者几首克莱斯勒的作品。克莱斯勒的乐曲他拉得很多，而且拉得非常精美优雅。埃尔曼认为，演奏小曲是和作巨幅油画同样严肃的一项任务。他声称："把《美丽的凯蒂》拉得传神，同按照巴赫的音乐要求拉好巴赫一样不容易。"

除拉小提琴外，埃尔曼交游甚广，偶尔出言尖刻，发表一些出人意表的意见。自信和自尊是他个性的突出方面。关于他的

故事不计其数。本书虽有声明在先，避而不谈趣闻轶事，但是有关埃尔曼的故事，不提它一二则，未免可惜。

最有名的一则故事是：海菲茨第一次在美国演出时，埃尔曼去听了。休息时据说埃尔曼抱怨“今晚好热”，利奥波德·戈多夫斯基打趣他说：“只有拉小提琴的人才会觉得热。”

另一则故事是霍华德·陶布曼讲述的。埃尔曼过生日，宴请钢琴家米沙·列维茨基。饭后两人决定去看齐格菲“歌舞表演”，两人坐在靠近舞台的一只包厢里，正陶醉在一群美女大胆暴露的妖冶色相中时，一向不苟言笑的埃尔曼蓦地拍拍列维茨基的肩膀说：“米沙，怎么不去听麦考马克①而跑这里来了？”

最可笑的一则故事来自可靠线索：埃尔曼经人劝说，终于去听大卫·奥伊斯特拉赫的第一次访美演出。他不冷不热地听完音乐会后，有人请他谈谈对奥伊斯特拉赫的看法。他思索一会儿，耸耸肩说：“还可以，可是连雅沙（指海菲茨）也拉得比他好！”

埃尔曼在电唱机问世以前的1910—1925年间灌录的小品是小提琴唱片中的最佳精品。他和克莱斯勒一样擅长这类乐曲。遗憾的是大唱片公司（特别是为埃尔曼灌录唱片的“胜利”商标的继承者RCA公司）怎么会不想到从这些珍宝中选出五六十张来重版，就像他们重版卡鲁索、海菲茨、麦考马克和其他许多人的早期唱片那样。詹姆斯·克雷登的唱片大全《弓弦乐大师》选辑第一版中收了十七首埃尔曼拉的小曲，但是一张唱片容纳不了那么多精彩的演奏。青年音乐家（和广大的非专业听众）如果没有机会听一听这些美丽的小曲，可以说是错过了小提琴艺术所能提供的最美好的享受。记得我主持的第一套《小提琴大师》

① 麦考马克（McCormack, John, 1884—1945），美籍爱尔兰男高音歌唱家。——译注

节目在电台播放时(这套节目的内容是介绍小提琴前辈的唱片),有几张埃尔曼的早期唱片使许多青年听众怔住了,他们以前听到的都是埃尔曼在最后十年中灌录的一些不幸十分糟糕的唱片,做梦也想不到埃尔曼竟拉得“这么棒”。

最精彩的几张是森格尔的绚丽的《苏格兰圆舞曲》、申德勒改编的非比赫的甜蜜的《音诗》、德沃夏克的《幽默曲》(埃尔曼用他特有的天真的双音加以缀饰)、拉夫的咏叹调《卡伐蒂那》、萨拉萨蒂的慵懒的《安达路西亚浪漫曲》、德尔德拉的《纪念》、布鲁赫的泼辣的《科尔·尼德莱》、舒曼的缠绵悱恻的《梦幻曲》,以及瓦格纳-威廉密的令人魂牵梦萦的《曲集的一页》。胡包伊的火辣辣的《美丽的凯蒂》、埃斯佩霍的《茨冈曲调》和海顿-伯迈斯特的奔放的《小步舞曲》同样令人难忘。有两张唱片出乎意料地以技巧为主,埃尔曼把伏格里赫的《在林中》(根据帕格尼尼的第九随想曲改编而成)的快速活泼的中间乐段演奏得玲珑剔透(虽然他用泛音代替E弦上的几个高音),把萨拉萨蒂的《巴斯克随想曲》(略经删节)中的灵巧的变奏拉得清明澄澈(虽然速度略嫌松弛)。埃尔曼早期珍品目录中还有二、三十首乐曲,例如克莱斯勒的火花四溅的《西西里舞曲和里戈东舞曲》和《路易十三的尚松和帕凡舞曲》,后一曲拉得甚至比克莱斯勒本人更抒情更芳馨,虽然不如克莱斯勒风度翩翩、神采奕奕。埃尔曼也创作和改编一些简单的小曲。

尽管埃尔曼擅长各种各样的小曲,但绝不能就此以为他演奏大型作品没有权威性,算不了第一流,尽管他擅自改变速度、还有一些风格上的怪癖。我亲耳听他演奏过柴科夫斯基、贝多芬、布拉姆斯、格拉祖诺夫、维厄唐(《第五》)、施波尔的《歌场景》、门德尔松和圣-桑等人的协奏曲,以及标准曲目中的另外几首协奏曲、十几首小提琴与钢琴的大型奏鸣曲,他全部不看谱

演奏，精练完美、激动人心，令人回味无穷。30年代中期，他和利昂·巴津指挥的美国管弦乐协会交响乐队连续五个星期六下午演出了十五首重要的协奏曲，包括帕格尼尼-威廉密的第一协奏曲。有些小提琴家听其本人演奏不如听唱片，埃尔曼和米尔斯坦、莫里尼一样，却是听本人演奏比听唱片更好（我有两次帮他的钢琴伴奏翻谱，在台上听小提琴入了迷，竟忘记翻谱，差点误事）。

他在曲目选择上不太喜欢冒险，虽然他约请博许斯拉夫·马尔蒂努写过第二小提琴协奏曲，并于1943—44年的演出季中首演成功（由库塞维茨基指挥波士顿交响乐团协奏）。七十多岁时还学习并灌录了哈恰图良的协奏曲，速度慢得令人伤心，但不乏可喜的抒情段落。

埃尔曼的唱片总数和克莱斯勒相仿（大约200张，重复的和四重奏的唱片不计在内），大型乐曲也不多，而且不幸都是在他衰老时期录制的。早期录制的柴科夫斯基协奏曲唱片是这首协奏曲演奏史上伟大的里程碑。这张与德西雷·德福指挥的芝加哥交响乐队合作的78转老式唱片，不论用何种标准衡量，都是精美绝伦的明珠。40年代中期和利奥波德·米特曼一起灌录的德彪西的奏鸣曲并不装模作样地模仿朦胧的法国印象主义，但是他那丰腴优美的演奏别有一番说服力。后期灌录的大型乐曲的唱片中，有的差强人意、有的莫名其妙、有的糟糕透顶。只有纳迪尼的E小调和维瓦尔迪的G小调（Op.12,No.1）两首协奏曲值得推荐。

埃尔曼的独奏生涯长达六十余年，是小提琴史上最长的人之一。不过。他不像约阿希姆、克莱斯勒和海菲茨，声誉蒸蒸日上，他甚至没能保持不衰。1954年从事舞台生涯五十年的庆祝活动声势不大，不过在卡内基音乐厅演奏了他心爱的柴科夫斯基

基协奏曲。1959年是他访美演出五十周年，也没有人为他大事庆祝。

简单回顾一下埃尔曼的艺术生涯以及小提琴界重要事变对它的影响十分重要。埃尔曼在1907—1917年前后对小提琴演奏的冲击是强大的，他的音乐会卖座率远远超过克莱斯勒。克莱斯勒事隔多年后才雄踞最高宝座，虽然克莱斯勒的演奏在进入20世纪后不久便已达到登峰造极的境地。伊萨依已日趋衰微，只剩埃尔曼和克莱斯勒二雄争霸天下，最终为克莱斯勒所得。

1917年海菲茨这位奇迹人物出世，所有的小提琴家，除克莱斯勒以外，顿时黯然失色，特别是俄罗斯乐派，包括埃尔曼在内，埃尔曼在奥尔弟子中数第二号种子。只有克莱斯勒非但站住脚跟，甚至在公众心目中的地位日益牢固，这主要是由于他的声音和风格出类拔萃、个性富有磁力。他的艺术为海菲茨树立了一个对立面，许多人欢迎这样一个对立面。20年代中期，埃尔曼在争夺公众青睐的竞争中败于此两人。不久，青年梅纽因又如流星般异军突起，30年代中的米尔斯坦、西盖蒂、里奇和弗朗切斯卡蒂和40年代初的斯特恩等人虽然赶不上梅纽因，但却十分杰出，因此埃尔曼一过五十岁便几乎被时代所淘汰。聘约的数量和规格，以及演出的报酬每况愈下。不过直到七十五岁还拥有一批听众，虽然人数不多，却是十分忠实。

新标准不利于埃尔曼的拿手技巧：速度加快了，炫技普遍，连原来不赞成为炫技而炫技的明星级演奏家也这样干了起来。前不久的自由塑造音乐形象的风气不时行了，对每一个音都深情地抚爱一番的小提琴诗人被追求尽善尽美和严密纪律的洪流冲走。

埃尔曼的魅力大部分保持到五十岁左右，后来，火热的音色渐渐飘忽不定，速度益发缓慢，由于左手灵活性衰退，乐曲演释

不成体统，没有规矩。最后二十年内录制的唱片无可挽回地败坏了他当年的盛誉，致使无缘睹其盛年演奏风采的青年，以为他不过是一个丑角式的人物。

记得1963年埃尔曼在好莱坞碗形露天音乐厅演出，慢条斯理地拉贝多芬的协奏曲，拉了足足四十七分钟。我原以为这是创记录的慢速度，岂知安·索菲·玛特和卡拉扬新近录制的唱片用了四十八分钟有余。大约两年以后，七十四岁高龄的老人又在洛杉矶音乐中心的独奏会上演出贝多芬协奏曲，这次演奏蔚为壮观，使在座同行又惊又喜，因为人们久已把他看作怀旧用的古董。那天晚上，他可是手上那把小提琴的绝对权威。

从历史角度来说，埃尔曼对小提琴演奏艺术没有留下持久的影响。除了纽约曼哈顿音乐学院设有一个埃尔曼教座外，留下的不过是一些唱片：少年时期的唱片美得令人难以相信，但都已经发霉，而且数量越来越少；中年时期的唱片在各方面都结实完美；晚年的唱片差劲得令人难堪。当然还有一些欣赏过他全盛时期演奏的上了年纪的人的回忆，他们会永远珍视他那天方夜谭式的美妙音质，以及他那丰富的想象力和讲故事的本领。随着观念和标准的不断变化，单纯的绚丽音色日益失去其作为小提琴艺术主要内容的重要性。像埃尔曼这样的艺术家看来再也听不到了。

雅沙·海菲茨

20世纪最初十年中，克莱斯勒和埃尔曼争雄小提琴乐坛；库贝利克、韦切伊、布尔迈斯特和马尔托代表已经过时的演奏水平，不再属于夺魁之流。伊萨依这位强者正在退出独奏界，津巴利斯特、埃内斯库、胡贝尔曼、蒂博、科昌斯基、鲍威尔、斯波尔丁和西盖蒂这些各具千秋的天才正在各奔前程。宏亮、高雅而富有感情的新演奏风格已基本上把干巴巴的学院派赶下舞台。即使在柏林——保守的演奏风格的堡垒，人们也更喜欢听东欧和西欧培养出来的重感情的小提琴明星，而不再那么喜欢理智而毫无诗意的约阿希姆乐派的传人，更何况这些传人的才具不高。眼看克莱斯勒和埃尔曼风靡如此广大的听众，谁会料到小提琴艺术又将出现一场革命，足以与一百年前帕格尼尼发动的那场革命相比美。事实上，人们已奔走相告：俄罗斯出了一个男孩，足以挫败群雄。

1913年，十二岁的雅沙·海菲茨首次闯入西方世界，和亚瑟·尼基什指挥的柏林爱乐乐团一起演奏柴科夫斯基协奏曲。尼基什接下去请他同赴莱比锡，随后这孩子又去中欧各地演出。1914年第一次世界大战爆发，中断了蒸蒸日上的艺术生涯，他回俄国继续从奥尔学习。

1916年在挪威举行一系列音乐会后，有一个美国经理人自告奋勇，把这位青年小提琴家介绍给美国。海菲茨全家：父母、

两个姐妹随神童移居美国。1925年，海菲茨成为美国公民。

1917年10月27日，十六岁的海菲茨继续向世界进军，在纽约的卡内基音乐厅举行了一场划时代的独奏会。一场革命打响了！

1901年2月2日（有些资料把他的生日提前一、二年），海菲茨生于立陶宛的维尔那，沙皇俄国的犹太居民区。三岁时，父亲就给他一把小提琴，启蒙老师也是父亲；鲁文·海菲茨是维尔那交响乐团的小提琴手。海菲茨五岁时进维尔那皇家音乐学校，从奥尔的学生伊利亚·达维多维奇学琴，一年后便登台演奏门德尔松协奏曲，不足八岁便从音乐学校毕业。

通过马尔金的关系，小海菲茨在奥尔访问维尔那时拉给他听。不用说，这位名教授对孩子的天才赞叹不已，同意把他带往圣彼得堡，亲自培养。沙皇的法律禁止犹太人住进圣彼得堡，津巴利斯特和埃尔曼都遭禁过。海菲茨也一样（甚至当这个天才儿童已获准在音乐学院学习后），一家人十分苦恼。最后通过奥尔和音乐学院院长格拉祖诺夫的斡旋，接受年逾四十的父亲为小提琴学生，父子二人才得以同留京都。由于奥尔班上学生已满额，雅沙暂时在奥尔的助手纳尔班江教授班上学习。

1911年，孩子在奥德萨举行三场独奏会，听众分别为五千、一万四千和二万八千人。最后一场音乐会几乎使听众疯狂而骚动。其后几年中，雅沙常拉独奏，或者和托沙·塞德尔（1900—1962）拉二重奏。塞德尔是奥尔班上一名和海菲茨同龄、才具不相上下的对手。有一位评论家给他俩起绰号，称雅沙是“小提琴天使”，托沙是“小提琴魔鬼”，以此形容两人各有千秋的演奏风格。

可是，雅沙的绝对优势不用多久便昭然若揭。1917年，全世界的小提琴精英莫不出自奥尔门下，其中不乏明星级演奏家。

但是海菲茨在纽约登台后，素负盛名的师兄弟们相形见绌；最优秀的几个尚继续其有限的独奏生涯，随即纷纷转而他就。塞德尔是我生平听过（不论是音乐会还是唱片）的声音最宏亮丰腴的小提琴家中的一个，最后在好莱坞从事配音。埃弗雷姆·津巴利斯特继约瑟夫·霍夫曼任费城柯蒂斯音乐学院院长。埃迪·布朗是一位炉火纯青的技术大师，师事奥尔前为胡包伊的学生，后担任广播电台音乐部主任。米歇尔·皮亚斯特罗任旧金山交响乐团和纽约爱乐乐团的首席，以和乐队一起独奏演出颇多而闻名，后任浪琴小交响乐团指挥。理查·布尔金成为波士顿交响乐团的首席。传奇式人物迈伦·波利亚金据称精湛绝伦，可惜时好时坏，容易怯场，因此在美国呆了一阵后即回苏联，1939年去世。有一张78转的俄国唱片传世，演奏萨拉萨蒂的《哈巴涅拉舞曲》，显然身手不凡，令人敬畏，但是哪里是海菲茨的对手！麦克斯·罗森的抒情气质不俗，但是艺术生涯也已成为过眼烟云。米沙·埃尔曼在1917年海菲茨的首场演出后，尚能立足独奏舞台五十余年之久。但到后来的四十年间已得不到最高酬金和最称心的聘约。

胡包伊、舍夫契克和克奈塞尔的王牌学生也要不到高价，1890—1905年间出世的优秀小提琴家远远不止这些。海菲茨叱咤风云的技艺的最大受惠者是各地的交响乐团和音乐学院。要是没有海菲茨，小提琴演奏水平绝不会达到今天这样的高度，这么说决非言过其实。

可能谁也不会详细知道海菲茨的早期教育情况，练琴的作息制度，有没有困难，有过什么困难，如何练出这身神奇的功夫而把前辈后世众多小提琴家中的佼佼者都远远抛在身后。他本人从来不公开谈论这些，最多是泛泛地说是他父亲把小提琴放在他手里，马尔金继续教他，等他到奥尔班上学习时已是技艺不凡的一个小提琴手。据他自称，在师从奥尔六年期间（十至十六

岁），从来不拉练习或技巧性乐曲给老师听，拉的都是演奏曲目中的重要作品或音乐会小曲。那时候，练琴时没有磁带录音，也没有大师演奏的音响录音可供借鉴，海菲茨的耳朵竟能在毫无器械设备帮助的条件下练得如此敏锐，令人难以置信！当然，他深得奥尔的真谛，领会了反映在埃尔曼和奥尔的其他天才学生身上的艺术观。但是关键在于：海菲茨的这番空前绝后、出神入化的身手，不是奥尔或任何老师所能教出来的。

小提琴艺术圈子颇大，竞争激烈，然而许许多多杰出艺术家和普通专业小提琴手都一致公认在自己的队伍中唯有海菲茨一人最为卓绝，而且崇拜者来自四面八方、来自各种音乐和表演派别，这本身就是一个了不起的现象。原因其实很简单：海菲茨能用弓和琴做出别人做不到的事，而别人不过是坦率诚实地承认、赞慕而已。

先说海菲茨左右手的反射功能和肌腱的协调像一名超级运动员，没人能赶上他。他的音准之精确如一针见血，吐音十分清晰，也是无人能出其右。他采用高手腕和强调食指压力的奥尔的持弓法，弓子靠近琴桥运行（以求得最大的宏亮度），他的右臂既有力又柔顺。

海菲茨的左手手指的长短粗细和比例恰到好处，上下起落得心应手，不仅指板功夫流利自如，上上下下的表情滑音和换把也是精致优美、细腻非凡（后一种技艺正迅速从小提琴家的语汇中消失）。他的揉指是属于不常见的指尖冲动型，发音雄浑（克莱斯勒、埃尔曼和塞德尔的揉指也是这样），不同于发音甜润的手腕摇动大、动力来自手臂的那种揉弦。他的每一个手指都能这样揉弦，也能按审美要求数指在不同把位上同时揉弦。更重要的是他能变化揉指的速度，从无比紧迫（但从不紧张）的快速到另一极端，中间可有无数层次的快慢。他的调色板远远超过

任何一个小提琴家，他的演奏从来没有单方位的感觉。

任何一个内行的听众都能从一百个优秀小提琴家中辨认出海菲茨的声音。他常被称作最了不起的技巧高手，此说不无道理，因为他的基本功之全面而扎实，举世无双。有些手指体操健将好拉帕格尼尼的炫技曲，海菲茨却从青年时期起便不拉这类曲子。技巧还算不了什么，海菲茨把小提琴的歌唱性提高到登峰造极的境界。他融灵巧与抒情、紧张与柔韧于一炉，体现了小提琴和运弓技术的最高造诣，时至今日，无人能出其右。

运弓是小提琴演奏的基本因素。海菲茨的右手不仅光洁明亮如丝绸，色彩丰富，流转自如，天衣无缝。他的击跳弓(spiccato)也永远是那末干净清脆，不出现其他技术大师常犯的啪嗒声或者半分弓。上上下下的击跳弓，即使有人能赶上其速度，但咬弦之入骨、运弓之利索，和左手手指浓度配合之密切，鞭辟入里，使他的起音字字珠玑，难以模仿。

海菲茨的另一特点是他那敢死队般的胆略，这是他的小提琴演奏个性的内在因素，不仅体现在以危险的高速疯狂飞驰的技巧性跑句中，也见于中速而活泼的优雅乐句或缓慢的坎蒂莱那中。在别人选用恰当、可靠或保险的指法、弓法之处，他不辞风险而追求凡能增添一丝光彩或表情的特殊效果。这许多因素加在一起，大大增加他的演奏的妩媚和高雅，闪发出20世纪的神采、锐气和氛围，使他屹立于最伟大的前辈之上。另外，他拉琴的耐力也是无比巨大的。

上述种种优点在1917年最早的几张唱片中已赫然可见。在电唱机问世以前录制的唱片中，今天还能听到他录于1917年的帕格尼尼的《无穷动》，流利得令人晕眩，步调令人屏息。用马表计时的话，小提琴家中也许有人能赶上他的速度，但是谁也赶不上他那演奏的完美无瑕。1917年录的巴齐尼的《精灵轮舞》，

1918年录的萨拉萨蒂的《引子与塔兰泰拉》，1917年录的维尼亚夫斯基的《谐谑塔兰泰拉》以及其他同类乐曲都是这样。即使有人能赶上快句中的速度，但手指技巧之娴熟和旋律性段落之光洁精练、匀净得体，声音晶莹透亮，却无人能及。

同样重要的是海菲茨爱好热情的咏叙。在1917年录的舒伯特-威廉密的《圣母颂》中，G弦上的主题始终是那么浓郁醇厚，八度的搏动令人心痒，险峻的双音如在歌唱。1918年录的门德尔松-阿克伦的《歌之翼》的声音同样丰腴。

海菲茨青年时期留下的财富还有许多娇小可爱的乐曲：1917年录的埃尔加的《任性的女人》(及其亮晶晶的顿弓和宛转的歌唱)，1919年录的安布罗西奥的《小夜曲》(一首可爱的沙龙曲)，1919年录的莫扎特的《嬉游曲No.17》中的《小步舞曲》(娴雅如天使，缀以一串串珍珠般的顿弓音阶式经过句)以及1924年录的阿克伦的《希伯来舞曲》(光彩闪忽，迷人地反映了哈西德教派的精神)。这些不过是璀璨珣烂的早期唱片中的一小部分，都是凑着78转唱片的十吋和十二吋盘子的篇幅而录制的。作为一个整体，海菲茨青春期的这些演奏，六十余年来(至本书写作时为止)没有人比得上，除了他自己。不错，这些唱片的音乐基本上都不深刻，有时简直浅薄。但是，要知道，从纯乐器技巧角度来说，这些乐曲中有着对各种重要小提琴技巧和发音的挑战，当然还可见其对风格的透彻把握。

个别唱片中偶尔暴露一些青年人的缺点，如莫扎特-克莱斯勒的《回旋曲》和门德尔松E小调协奏曲末乐章的速度快得荒唐(两片均录于1920年)，还有舒伯特-克莱斯勒的《回旋曲》(1926)中的锐气逼人、冷若冰霜。有几首重情的乐曲，包括阿克伦的《希伯来旋律》和柴科夫斯基的《忧伤小夜曲》，唱片上的感情流自指尖，不是出自心灵。

海菲茨也有缺点，这本是不足为奇的事情。请问哪一个超级明星可能毫无缺点？但是从海菲茨首次登台起，便有人指责他冷酷。这种指责究竟出于他给人一个禁欲主义者的视觉形象，还是实际演奏效果如此，或是两者兼有，始终是一个难以解答的问题。海菲茨前后的小提琴家都不免在台上作出种种姿态：或扭曲身体，或鼻息沉重，或做怪脸。海菲茨则总是站得笔挺，骄傲地把琴挟得齐肩，不容丝毫下倾。端正的五官轮廓分明，冷若冰霜，身体纹丝不动，仿佛在告诉人们，不必借助身体动作，照样可以十分完美地调度琴和弓子，还不致破坏形象。岂知正是这样无懈可击、尽善尽美的演奏，加上那孤高超拔的神态减少了温暖的人情味，而艺术家和听众之间的感情交流则少不了人情味这个因素。在听觉印象方面，海菲茨的演奏没有喷射的激情，不多愁善感，而像是一颗寒光逼人、价值连城的金刚钻，是一个铁面无私的强者在说话，是人的记忆中和小提琴历史的记载中最有自我克制的小提琴家。你若真觉得他冷酷无情，谨防被他演奏的哪一首乐曲深深感动，这样的俘虏已经不少。

海菲茨每次演奏，都一丝不苟地忠实于自己事先规定的指法、弓法和音乐布局。记得 1939 年拍摄《清平乐》一片时，我坐在乐队的第一排，那时人还小，简直就挨着海菲茨的肘子，连续五天一遍又一遍地听他拉圣-桑的《引子与回旋随想曲》、维尼亚夫斯基的《波洛涅兹舞曲No.1》和柴科夫斯基的《如歌的行板》，同时放他事先录好的音带，都用正式演出的音量。结果，即使是在最快的经过句中，每个音符、每个抒情乐句和弓法都和扩音器传送出来的一模一样。圣-桑和维尼亚夫斯基的这两部作品和他以前灌录的留声机唱片上的演奏，每一个细节都毫无二致！（《如歌的行板》一曲，他从未灌过商业性唱片）。

虽然海菲茨早在 1917 年便确立了 20 世纪小提琴演奏革命

的标准，可是不能以此作为他本人成长的顶峰。随后十五年间，也许在被指责为冷酷的刺激下，海菲茨不断提高揉指效果，使之更加浓郁丰润，进一步磨练风格个性，使之更为尖锐敏感。但是，他的演奏更加严谨了，虽然这种严谨总是伴随着夸张的速度，因为夸张的速度已是他的音乐个性的一个部分；而他那富有挑逗性、有时难免过火的滑音则变成了他的演奏的同义词，他备受批评的特点之一便是在所有演奏中，不问是否符合乐曲的结构或精神，一概采用滑音和换把，追求艳丽媚人的效果。

不能说海菲茨从来没有过不顺利的音乐会，但是我敢说他失手的次数远比任何小提琴家少。由于基础起点高，即使他低于常态，仍然比任何一个同行的未经剪辑的现场演奏更接近完美。海菲茨进入成熟期后、即自三十五岁左右起，音乐处理在三十五年内很少再有变化。这一点容易验证，只消听他在此期间录制二、三次的大型协奏曲的唱片即可。

海菲茨的音乐处理怎么样？要正确评价他的演释能力，必先承认并接受这样一个事实：他的审美观念形成于崇尚高度个性化艺术的时代。这一信念，加上他的无与伦比的声音和风格，使他年纪轻轻便成为小提琴界的大人物。可是，有些巨著，特别是巴赫的作品，容不得过分个性化。海菲茨受批评最激烈的便是这些乐曲的演奏。显然，在录制巴赫的独奏奏鸣曲和帕蒂塔的唱片时，他从心底崇敬这位作曲家，演奏时小心周到、精确忠实。尽管如此，体现在声音和风格手法上的他那桀骜不驯的小提琴个性，（尽管已老老实实地严加收敛）给乐曲抹上一层海菲茨的晕光。这在要求这些作品完全不受演奏者性格影响的人眼里是大逆不道的。这种要求不难理解，如果不过分，应予尊重。

但同是这些评论家中，有不少人对于卡萨尔斯、克莱斯勒或者兰多夫斯基表演的同样沾上了演奏家个性的巴赫，表示接受

甚至赞赏；而对海菲茨的绚丽的音乐气质却是深恶痛绝，责备海菲茨不是为巴赫的音乐服务而为自己服务。如果你不带偏见地听一张 1935 年海菲茨录的《夏空》的唱片，定会发现其中不乏令人赞美之处。在他演奏的巴赫的大型独奏作品中(1952)，个别乐章不乏精彩之笔。海菲茨和巴赫难以融洽的根本原因在于气质相尅，一个是天性恬淡，一个是急烈进取、不可一世。巴赫的独奏作品比其他任何一首小提琴曲更要求恬静的性灵，而海菲茨怎么也不可能磨灭自己的音乐个性，因此，无论他的小提琴艺术多么高明，他演奏的巴赫称不上他的最精彩表演。坚持巴赫的独奏作品不受演奏者个性玷污的人只好索之于别人的唱片了！

其他的巴赫唱片，如《英国组曲》中经过美化、改编的片段(1934、1936年，有钢琴)，《第三帕蒂塔》中漫无节制的《第一、第二小步舞曲》(1925)和拉得很机械的《双重协奏曲》(1946)，他在其中非常不明智地一人拉两个声部，得不到旗鼓相当的对手给予的平衡，肯定都挽回不了他对巴赫的演释的名誉。

巴赫的独奏作品固然是小提琴家曲目中的王牌，但是我们不能忘记，一百余年来人人顶礼膜拜的"旷世奇才"帕格尼尼却是从来不拉的。近人中，克莱斯勒从来不拉完整的巴赫(虽然他灌了贝多芬的十首奏鸣曲)，大卫·奥伊斯特拉赫以及截至本文写作之时为止的艾萨克·斯特恩都没有录过巴赫的唱片，虽然二人录制的唱片数量惊人；他们都未曾因不录巴赫唱片而稍减其艺术家的光辉。

手持乐谱对照海菲茨的演奏，很快就能看出他对原作的标记绝对忠实，虽然有时不免嫌其速度比应有脉搏快。好像他体内就有一只走得比常人步子快的生物钟，这一点有时影响他演奏的贝多芬大型作品。例如 1940 年和托斯卡尼尼指挥全国广播公司交响乐团录制的贝多芬协奏曲的第一乐章，由于太赶而丧

失足以使这段音乐升华到崇高超然境界的静观内省的深度。但是天使般纯洁的小广板和热情奔放的末乐章足以使我们忘却开端处的不足。

协奏曲似的《克罗采奏鸣曲》到海菲茨的手上具有英雄气概，特别是辅以布鲁克斯·史密斯的扎实、果断的配合(1960)，比1951年和贝诺·莫伊泽维奇合作的唱片在艺术性上匀净谐和得多，和埃玛努尔·贝合作的e小调第七奏鸣曲(Op.30,No.2)(1950)出色地稳重、含蓄；复杂而凝神内省的G大调第十奏鸣曲(Op.96)处理得无比细腻、敏感，海菲茨的多方位的声音赋予Adagio espressivo以勾魂夺魄的神采。F大调第五《春天》奏鸣曲(Op.24)和G大调第八奏鸣曲(Op.3,No.3)中的Allegro assai和Tempo di Menuetto便不那么完美，带有焦急和粗手笨脚的感觉。1951年和施坦贝格指挥RCA交响乐团录制的F调和G调两首浪漫曲是冷隽、贞静、娴淑的典范。

在1934年和巴比罗利指挥伦敦爱乐乐团录制的莫扎特的A大调第五协奏曲(K.219)的唱片中，海菲茨的处理不按常规，却是雅人深致。这首协奏曲先后录过三次，这是最精彩的一次。虽然步调略嫌匆促，整个演奏不乏新意，不少地方不按古典传统的规则而表现了演奏者的个性，效果令人耳目一新。1947年和比彻姆指挥皇家爱乐乐团录制的D大调第四协奏曲(K.218)(1962年重录)突出"军队"的开始主题，拉得轻盈透明，Andante cantabile则天真悦耳，末乐章虽然步履矫健，却很凝重。两首莫扎特奏鸣曲都是1954年和布鲁克斯·史密斯合作的，配合匀称。其中的第十奏鸣曲(K.378)娇嫩可爱、轻若鸿毛；第十五奏鸣曲(K.454)则可以拉得更好些，前后不够一致，而Andante乐章更是失之做作。

海菲茨的肌腱演奏布拉姆斯最为理想。1955年和赖纳指挥

芝加哥交响乐团录制的协奏曲（用海菲茨自己写的爆炸式的华彩段）处理和技巧令人叹绝。在音乐会上听过他现场演出的人终生难忘，这是力量、紧张度和风雅的体现。1950年录的D小调第三奏鸣曲（Op.108）同样激动人心，威廉·卡佩尔的合作精湛无比，整个演奏气象万千，细腻的色调别出心裁。A大调第二奏鸣曲（Op.100）虽然偶尔不适当地流露出他的怪癖，总的说来，他以无比热情表达了这部作品的真挚的抒情性（埃玛努尔·贝，1936）。

海菲茨演奏的门德尔松的E小调协奏曲（1949年与比彻姆指挥皇家爱乐乐团合作，1959年与门奇指挥波士顿交响乐团合作；后一张可能略觉成熟些，但两者无大差别），前后两个乐章往前冲赶，未必可取，但是Andante乐章光彩夺目，美不胜收；末乐章虽然太赶，却闪发着调皮可爱的魅力。

其他流行的协奏曲在海菲茨令人目瞪口呆的表演下，更觉辉煌。柴科夫斯基协奏曲的三张唱片（1937、1950、1957）基本相同，至多是1950和1957年录制的工艺更为先进，第一乐章结尾增加了一些主要属手指技巧的装饰音。这部作品有不少精彩的唱片，但是没有一张比得上海菲茨的丰美的音色。海菲茨灌录过两张西贝柳斯的协奏曲唱片（1935，1959），深谙冰清玉洁然而热情狂放的芬兰民族精神，无人能及。海菲茨在30年代的演出大大促进了这首协奏曲在近几十年内的流行。

他录制的《西班牙交响曲》（1951，和施坦贝格指挥RCA交响乐团合作，省略Intermezzo一段，奥尔的学生演奏此曲时照例删去此段）听的人较少，但是奏来同样令人信服，洋溢着高雅妩媚的拉丁气息，音响如充注了高电压一般。将海菲茨的Scherzando段（因要求极度细腻而特别难拉）和别人的即使是最璀璨的唱片相比，顿见其超群绝伦。

海菲茨的埃尔加协奏曲唱片（萨金特指挥伦敦交响乐团，

1949)更是不凡。也许有人更喜欢梅纽因早年的演奏，散发着爱德华时代的气息，但是就纯粹的小提琴技艺来说，海菲茨乃所有小提琴家的师表。

有不少作品是海菲茨的专长，这是指无人怀疑其绝对优势而言。此类作品包括格拉祖诺夫的几首协奏曲、维厄唐的第四和第五、科尼斯、施波尔的第八(《歌场景》)、布鲁赫的第二和《苏格兰幻想曲》、圣-桑的奏鸣曲、理夏德·施特劳斯、布洛赫的第一和第二(《神秘诗》)、圣-桑的《引子与回旋随想曲》和《哈巴涅拉》、萨拉萨蒂的《流浪者之歌》和辛丁的A小调组曲。布鲁赫的第一和维尼亚夫斯基的第二协奏曲，拉威尔的《茨冈》以及德彪西、福雷(Op、13)和弗兰克的奏鸣曲，都可以归入这一类。1937年和阿图尔·鲁宾斯坦合作的弗兰克奏鸣曲可谓是划时代的，两位大师既各有千秋，又配合默契、珠联璧合，这张唱片比起1972年和史密斯同台演出时的现场录音来，显然不可同日而语。可是，我听过的最为令人难忘的弗兰克奏鸣曲，是海菲茨在40年代初期的一次演出，可谓登峰造极。末乐章中用换指八度刷地上冲的第二主题磅礴气势，手上那把结实的瓜内里乌斯·德尔·杰苏都险些散架。

另一些属于稀世珍品的演奏是现代协奏曲，有的是专为海菲茨而写的，有的是经他演奏后才广泛流传的。这类乐曲包括普罗科菲耶夫的第二协奏曲(莽撞的玩笑和飘逸的旋律竟如同专为他而写的)；格伦伯格的协奏曲(爵士乐色彩的美国风格，专为海菲茨的风格和惊人的技巧配备而设计，此曲迄今为止还没有第二个小提琴家敢于问津)；马里奥·卡斯泰尔努伏-泰德斯科第二协奏曲《先知》的圣经般的文采；埃里克·沃尔夫冈·康戈尔德协奏曲的电影手法般的慷慨陈词；威廉·沃尔顿协奏曲的兴高采烈的狂想；以及米克洛斯·罗萨协奏曲的阳刚气概。小型现

代乐曲中突出的有泰德斯科取自《塞维利亚理发师》的险峻而精彩的《费加罗广板改编曲》(列昂尼德·科冈录的一张俄国唱片可谓与伟大的雅沙不相上下)，一首跳跃的回旋曲《云雀》，和弗兰丝·瓦克斯曼的火辣辣的《卡门幻想曲》。

海菲茨由于节奏严谨，音色卓异，以及听觉对繁复的切分音准确无误的把握，演奏爵士风格的炫技小品可谓冠绝群英。他演奏的法国音乐虽不像蒂博、弗朗切斯卡蒂、梅克尔等法国艺术家那样散发高卢芬馨，但是他那冷冷白光和翩翩风度编织起一束束唯他独有的音响的香花，如在德彪西的《更慢》和《美丽的夜晚》中那样。他演奏的高卢音乐中引起争议最大的是1952年和所罗门指挥RCA交响乐团合作的肖松的《音诗》，其中时有一些闪忽的乐句可以被喜欢海菲茨的人解释为诗意，但是咄咄逼人的锐气足以使人觉得不胜负担，特别是对一些把这首乐曲视为散发梦幻和神秘气氛的人来说。

大师们回避不适合自己的气质或技巧配备的曲目的例子，在小提琴艺术史上比比皆是。帕格尼尼几乎只拉自己的作品，可谓开风气之先。海菲茨也不例外，他竭力扬长避短。巴托克的第一，第二协奏曲，普罗科菲耶夫的第一，斯特拉文斯基、勋伯格、贝尔格，欣德米特(1939)的协奏曲和《室内乐No.4》显然不合他的口味。但是只要他愿意，他肯定能拉得出神入化，这一点谁也不会怀疑。海菲茨之所以不拉，显然是因为其中有的作品过于苛涩，旋律内容太少，激不起他的音乐兴味。

以他那举世无双的技巧装备，为什么不充分利用帕格尼尼的音乐，令人费解。但是，海菲茨固然从来不掩饰自己的技术优势，却也从不像某些超级技师那样崇拜杂技式的体操。他没有必要这样做，因为他的技巧和音色的绝对优势已远远超过那些简单化的单方位的帕格尼尼的后继者。尽管如此，他演奏的《无穷

动》、风雅妩媚的随想曲No.13和No.20、或者令人振奋的奥尔改编的No.24的小提琴与钢琴曲，至今没有人能赶上。他早年就拉过帕格尼尼-威廉密的第一协奏曲的单乐章改编曲，克莱斯勒改编的帕格尼尼的《悸动》、《不再忧伤》和《女巫师》，以及恩斯特的协奏曲和《奥赛罗幻想曲》。在1939年拍摄《清平乐》时，我听到他在摄制休息时悄悄地练习《悸动》中的双泛音。

海菲茨的艺术生涯跨新旧两个时代：从前的小提琴音乐会节目总包含一首用钢琴伴奏的协奏曲、一首奏鸣曲和几首炫技小品，如今的独奏会是清一色的奏鸣曲。他演奏的炫技小品数量大、曲目广，直到最后几场音乐会上还拉。他演奏这类炫技曲、小品和改编曲时，能化腐朽为神奇，最无聊的细枝末节都能拉得悦耳动听。他在这方面的权威是不容置疑的，但因此而招来某些人的批评，责备他拉这些娱乐性乐曲有失身份。可是，把这些纤巧而往往有失稳重的小曲拉得真正有水平，需要面面俱到的精湛技艺，可惜这些功夫在许多现代优秀小提琴家身上已经见不到了，尽管他们演奏奏鸣曲名作时尚过得去，甚至值得嘉许，然而，听众素来喜欢、今天仍然喜欢这些闪闪发光的小品。各种态度的小提琴评论家都应该明白，需要何等高明的身手——技巧和风格的绝对权威——才能拉出第一流的水平。

海菲茨演奏室内乐越来越多，到退休时，室内乐唱片的数量，已大大超过有录音以来的任何一个知名的独奏家。在室内乐演奏中，他也出现大人物所不能或免的问题：由于声音和风度卓绝而鹤立于芸芸众生之上。

评价他这一方面的艺术时，必须把小提琴与钢琴奏鸣曲和其他器乐二重奏，同三人或三人以上的合奏形式分开。在两人合作的乐曲中，两个了不起的音乐个性尚有可能发挥各自的才具（当然也有限度）而使整个演奏生辉。同海菲茨合作的埃玛努尔·

贝和布鲁克斯·史密斯都不愧为钢琴好手（我听到过史密斯大弹出手），但从本质上讲，是海菲茨雇佣的合作者，其音乐上的关系不同于和阿图尔·鲁宾斯坦、威廉·卡佩尔、威廉·普里姆罗斯或埃玛努尔·费尔曼的二重奏。上文已经提到，海菲茨与鲁宾斯坦和卡佩尔合作的奏鸣曲唱片都是划时代的文献。

有无数事实证明和海菲茨这样一位追求尽善尽美的至尊合作的种种困难。鲁宾斯坦就公开大骂一度与之合作过的海菲茨，说他极难相处(这还是客气的措词)。普里姆罗斯也指出过这方面的问题，虽然说得比较符合绅士气派。皮亚蒂戈尔斯基显然想出一套对付海菲茨这个怪人的办法：在两人合作最为成功的作品，如科达伊的小提琴与大提琴二重奏(Op.7)、马丁努的小提琴与大提琴二重奏(及其狂烈的回旋曲末乐章)中，皮西蒂戈尔斯基坚持表现了自己的沉重厚实的个性，然而小心翼翼地避免两种乐器的正面冲撞。他的态度亲切、温和而容忍，像对待一个受器重的早熟而任性的兄弟那样。

费尔曼和海菲茨合作时则是寸步不让，虽然在1939年录制的布拉姆斯小提琴与大提琴协奏曲(奥曼蒂指挥费城乐队)唱片中，海菲茨的霸道和干劲，使小提琴处处突出在前，特别是小提琴开始的G弦主题中。这张唱片不论从哪一方面来说都是十分出色的。然而，1960年和皮亚蒂戈尔斯基合作的那张更要略胜一筹，因为海菲茨更加成熟了，也更用心谛听对方，因此配合更觉默契、浑然一体，录制工艺也更为先进。再说，皮亚蒂戈尔斯基的基本音色同海菲茨的音色较为接近。

普里姆罗斯和海菲茨的合作最令人叹服，两人的重奏唱片中，乐器平衡恰到好处。在阿瑟·本杰明为小提琴、中提琴与乐队写的浪漫幻想曲(1956，所罗门指挥RCA交响乐团)中，他的音色显得格外华丽。这是一部迷人的现代作品，有光芒四射

的乐器交织和丰满的织体，切合其标题。乐队同独奏乐器的平衡有时不够理想，不过海菲茨和普里姆罗斯两人的合作美满，声音艳丽之至。

另一张精彩的唱片是莫扎特的《交响协奏曲》，1956年与所罗门指挥的RCA交响乐团合作。处理机灵活泼，演奏光洁如丝绸，唯一的缺点是偶尔向高潮音冲刺过猛。Adagio 轻盈透亮，而没有乐曲中原来的悲喜甘苦。但尽管如此，仍不失为生气勃勃的表演。

1941年，在同赫苏斯·马利亚·山罗玛和“音乐艺术”四重奏团一起录制的肖松为小提琴、钢琴与四重奏写的D调协奏曲(Op.21)中，海菲茨的演奏美轮美奂。他的风格及其永远动人的细腻的层次变化，仿佛是专为这首乐曲而天造地设的。可惜，乐器平衡似嫌不足，山罗玛虽然是一位敏感、严肃的艺术家，一对一地应付海菲茨显得气魄不够，常常和四重奏一起沦为背景。

有四张最佳室内乐唱片录于1941年，三张和鲁宾斯坦合作，一张和费尔曼合作。贝多芬的降B调三重奏(Op.97,《大公》)的处理如此松弛，在他十分少见；布拉姆斯的B调三重奏(Op.8)的处理豪放，舒伯特的降B调三重奏(Op.99)D.898的处理晶莹、明媚、恬适，海菲茨的表现手法在三首中都不甚得体。钢琴和大提琴同小提琴的比例恰当，不论是演奏还是录音技巧。第四张唱片是多赫南伊的C调小夜曲(Op.10)，与普里姆罗斯、费尔曼合作，演奏清晰果断；普里姆罗斯的音色热情、洪亮，这张唱片再一次证明他不愧为中提琴的一代宗师。

在柴科夫斯基的A小调三重奏(Op.50,1950年和鲁宾斯坦、皮亚蒂戈尔斯基合作)中，小提琴和钢琴互不相让，大提琴用的麦克风明显地关小了。然而，唱片中不乏宏伟的演奏，深具斯拉夫史诗的气概。

即使在海菲茨与人合作得最融洽之际，也无时无刻都让人感到有一位无与伦比的大师在取悦听众。这不仅因为发音、起奏干净利索，声音举世无双，大量使用个性化的滑音和换把，而且还因为他把这些典型的海菲茨手法不加区分地用在重复乐句和交替乐句中，而他的合作者则不然。在有些乐曲中，不同程度地滥用这些手法，在不同程度上破坏了整组重奏的效果。讨厌这类干扰的听众会觉得下列几张唱片特别严重：博凯里尼的小提琴与大提琴的D调奏鸣曲(1964年与皮亚蒂戈尔斯基合作)、贝多芬的小夜曲(Op.8，D调三重奏，1960年与普里姆罗斯和皮亚蒂戈尔斯基合作)、莫扎特的G小调五重奏(K.516，1961年与普里姆罗斯、皮亚蒂戈尔斯基、贝克和马耶夫斯基合作)。这些都是织体晶莹透明的作品。布拉姆斯的C小调钢琴四重奏的织体较为浓密，但也感到这类倾向过多，虽然雅各布·拉泰纳的钢琴演奏色彩层次变化丰富，值得一提(1965年，海菲茨、皮亚蒂戈尔斯基、拉泰纳和舍恩巴赫合作)。

还有三张海菲茨的重奏唱片值得单独提一笔：门德尔松的降E大调八重奏，海菲茨本人炉火纯青的艺术加上合作者朝气蓬勃、轮廓分明的配合，使整个演奏美轮美奂(1961年与皮亚蒂戈尔斯基、普里姆罗斯、贝克、贝尔尼克、斯捷潘斯基、马耶夫斯基、雷托合作)；德沃夏克的A调钢琴五重奏惊人地抒情(1964年与皮亚蒂戈尔斯基、拉泰纳、贝克、德帕斯夸莱合作)；门德尔松的C小调第二三重奏(Op.66)轻松活泼、欢快得体。这些令人难忘的唱片为后人树立了永久的榜样。

另外还有一些海菲茨、皮亚蒂戈尔斯基和“客串”演奏家灌录的重奏唱片，反映出同样的优缺点，不过程度不同而已。多亏有了唱片，使后人有幸亲聆风采，并将它们置于显微镜下检验。人们发现，海菲茨这位至高无上的艺术家固然不是最理想的合

作者，但不时造成令人叫绝的艺术效果，集天下众优秀重奏家于一身也无法达到。对他的批评固然有理，但是如果没有这些唱片，室内乐的天地定将黯然无光。

海菲茨的杰出成就还体现在另一方面——将其他乐曲改编成加演用的小提琴曲。海菲茨是一位很不错的钢琴家，因此是克莱斯勒的当然继承者。据说他改编了一百五十余首小提琴与钢琴曲，亲自灌录过六十二首。他的改编曲构思新颖，乐器运用手法大胆，和声出奇制胜。可惜小提琴独奏会节目编排的风尚起了变化，此类甜食式小曲今天已不大有人采用。

海菲茨的改编曲问世不多久，便兴起节目编排的新动向，听众对真情流露的小提琴独奏的兴趣顿时衰减。最近，帕尔曼和几个年轻艺术家在音乐会节目中掺入几首老的炫技曲和改编曲。希望海菲茨的几首优秀的改编曲以后也能排上。

海菲茨的改编曲大都不象克莱斯勒的《古老的韵律》那样可以由学生和业余演奏者随便拉着玩，因为对小提琴技巧的要求太高。总的说来，他不追求克莱斯勒改编曲那样的畅销度。

从发展来看，小提琴改编曲强烈反映出作者拉琴的癖好。要拉好海菲茨的改编曲，必须同他的小提琴语汇有共鸣，例如对音色的浓淡控制有度，擅长调度妩媚而有神采的手指滑音和换把，能使各种类型的双音组合都有歌唱性，还要有得心应手的熟巧。海菲茨改编曲中的双音和泛音装饰音巧妙多变，不亚于克莱斯勒，有时甚至超过克莱斯勒，而且构思特别现代化，无可辩驳地反映了他生活和演奏的时代。

最受欢迎的改编曲是他为戈道夫斯基的《老维也纳》（维也纳式的甜点，是海菲茨的特制产品）和迪尼库的《霍拉舞曲》（这首曲子风靡一时，大大提高了各地小提琴家对顿弓的意识）。这两首的唱片都是大众所喜爱的。格什温的《波吉和贝丝》中的六

首歌的改编曲也备受欢迎，尤以富于挑逗性的《贝丝现在是我的女人》和性感而想入非非的《不是非此不可》两首为最，都有海菲茨自己演奏的唱片。格什温的《三首序曲》的小提琴改编曲也十分流行。这些爵士乐改编曲都是苏联小提琴家（科冈、别兹罗德内、戈尔德什坦、古特尼科夫等）的畅销唱片，足以说明海菲茨影响所及地域之广。

两首普罗科菲耶夫改编曲的唱片，取自《罗米欧与朱丽叶》的《假面舞会》和《F 小调进行曲》未能发挥海菲茨的水平。传统灵歌《深深的河》及其令人心碎的G弦和明亮的双音，不愧为炉火纯青的演奏。阿尔贝尼兹的《塞维利亚风》既卤莽又婉转。庞塞的《小星星》在闪忽中似笑非笑，但是神采奕奕的演奏自有一番潇洒温雅的魅力。德沃夏克的《幽默曲》又暴露了海菲茨的大胆放肆，擅自加用许多装饰手法，特别是在一个细腻的旋律性乐句结尾处加了一个空五度双音。

如果小提琴独奏会用的加演小曲能够再度风行，海菲茨的这些改编曲将能为富有进取心的小提琴家提供丰富的资源。从长远看，它们在改编曲天地中应享有重要的地位。

早在 40 年代，也许更早些，海菲茨便开始教学。最近二十年间，他先后在洛杉矶加州大学和南加州大学正式执教，有时只有两个学生，每周上课两次。照说他开门收徒，最优秀的小提琴家都会登门求教，踏破他家的门槛，其实不然。许多年来，学生来了又走了，抱怨和他合不来，有的是性格合不来，有的是音乐上合不来。最成功的几个学生——埃里克·弗里德曼、尤金·福道尔和彼埃尔·阿莫亚尔——对他的琴艺顶礼膜拜，但是和他谈不上有什么师生之情。同他的有代表性的一些学生谈起这位师尊时（当然是不公开地谈论），他们一致认为，海菲茨上课示范，学生站在近处观察，确能学到不少东西。但耳提面命地讲解则不

是不足道的，尽管他们不愿意这么说。看到大学出钱登广告，征募学生投奔这位八十一岁高龄的小提琴权威门下，实在令人伤心！求教者理应接踵而来，可是学生却纷纷另投门庭。

这一局面的矛盾还在于：事实上海菲茨是当代教学影响最大的人。世界各地的小提琴家和小提琴教师莫不因听他、看他演奏，努力分析他如何发挥演奏技巧而获益匪浅。他让我们看到了小提琴可以达到的最高造诣。这一贡献之大远远超过不善辞令的他在教室中的讲解。

海菲茨常被人描绘成阴郁、不可亲近、刻薄和性情暴燥，特别是在晚年。但还是有为数不多的人，觉得他具有不少美德，据说他年轻时颇有幽默感，谈笑风生，最喜欢摹仿拙劣的小提琴家，以此取乐。有一张唱片（现在肯定是收藏家之宝），据说是海菲茨演奏的，Medina唱片公司发行（由海菲茨唱片的“娘家”RCA录制），封套上的相片是一个貌不惊人的青年，佯称约瑟夫·海格（首字母为J、H、），钢琴伴奏为弗洛伊德·E·夏普。唱片的内容是圣-桑的《引子与回旋随想曲》、帕格尼尼的《随想曲No.13》、萨拉萨蒂的《哈巴涅拉》、舒伯特的第一奏鸣曲（其实是一首小奏鸣曲），演奏得令人捧腹。还有一整首《金丝鸟》，据说系波利亚金所作（其中有一段采用前几年的小提琴流行曲《热金丝鸟》滑稽可笑，出足了蹩脚小提琴家的种种洋相——海菲茨的艺术的对立面。许多专业小提琴家，包括本文作者在内，深信这是海菲茨的恶作剧。

斯特恩和梅纽因在人际关系方面精明能干、主动老练，海菲茨则相反。《生活》杂志发表过一篇访问记，恶意收集并披露他与家人、友人相处时的失言、失礼之处，从此他更加不涉足社交场合，宁可孤立自己，也不愿接受公众乐意给他的赞扬。

年过七十以后，海菲茨的琴艺仍是令人叹为观止，虽然光辉

不可能不输于三十五岁到五十岁那一阶段,但如此要求是不现实的。他对小提琴的执著的爱以和尽善尽美的狂热追求,使他得以比以往任何小提琴家长葆艺术青春。迄今为止,只有米尔斯坦一人在艺术生命之长而水准又不剧烈退化这一点上堪与他比美。

在小提琴演奏力求非个性化的时代里,海菲茨的影响正在衰退。有些青年小提琴家甚至以为他的演奏风格不足道,尽管无人能及其万一。而有些青年小提琴家如帕尔曼则头脑清醒地知道,应该向他学习的东西不少。

世上从来没有人能拉各种类型的音乐而为人人所称道的。帕格尼尼不能,约阿希姆、萨拉萨蒂、伊萨依、克莱斯勒,埃尔曼、奥伊斯特拉赫、西盖蒂、弗朗切斯卡蒂、谢林、梅纽因、斯特恩、格吕米奥或者其他任何人都不能,也没有谁要求他们能做到这样。何以偏偏怪罪海菲茨不能实现这种"不可能的梦想呢"?有些观察家、评论家提出此种无礼要求的本身,恰恰证明他们承认他的地位出众,才期望他无所不能,责备反而成为对他的恭维。别的小提琴家有弱点可以忽视、可以原谅,唯独海菲茨的不足之处就拿来大做文章,岂不是攻击又成了恭维?希望海菲茨不滥用他那得天独厚的禀赋,就好比不准世上最大的财主去利用财富所带来的权势。这样的要求,对谁来说都不免太过分吧。

那么是海菲茨为音乐服务呢还是音乐为海菲茨服务?他的唱片再三告诉我们,这一问题的答案是:二者兼有。海菲茨的演奏风格和音乐风格反映出他生活的地区和时代二者的精神,其生动和深刻不亚于任何一门艺术的大师。他敢于探索新的小提琴效果,虽然不是每次成功,但都是对自己提出的挑战,对自己具有特殊意义。他在小提琴万神殿中的地位无疑是统帅。

人们有时把海菲茨称作"20世纪的帕格尼尼",笔者以为此说不妥,他是"20世纪的海菲茨"。不论对他的争议如何纷纭,他是一位旷世奇才。

约瑟夫·西盖蒂

到本世纪20年代中期，迷人的声音、魅力、风度、愉悦和技巧似乎已发展到了顶峰，表现在克莱斯勒、埃尔曼和海菲茨身上，各有千秋。当然，即使在顶尖上，也还有另一位旷世奇才立足之地，他具有同等引人入胜的审美感，青年梅纽因便是第一流的后起之秀；而在这场超级浪漫主义的小提琴竞艺中，接近顶峰的人材更是屡见不鲜。

然而，在高山之巅还有两个气质截然不同的艺术家，两人各树一帜，成熟后同哪一个乐派都挂不上钩。个人风格和音乐气质之不凡，足以克服他们所受技巧训练中的陈旧因素。他们特别适合那些不承认克莱斯勒、埃尔曼、海菲茨为最高审美经验的人的口味。

一个是波兰犹太人布罗尼斯拉夫·胡贝尔曼(1882—1946)，另一个是匈牙利犹太人约瑟夫·西盖蒂(1892—1973)。胡贝尔曼的演奏技巧不正统，但是感情之深挚令人吃惊(虽然处理略嫌粗糙，声音也不够丰腴洪亮)，他是维也纳的偶像，特别是中欧的宠儿，享有一定的国际声誉和听众。西盖蒂在第一次世界大战以前已登上国际乐坛，战争期间事业受到一定限制。

西盖蒂(原姓辛格，Singer)1892年9月5日生于匈牙利的布达佩斯，童年时和祖父母一起住在喀尔巴阡山区小镇马拉莫罗什-锡盖特，那是约阿希姆、奥尔和弗莱什等人才辈出的地区。

家族中有几个在当地婚礼之类的节庆场合拉琴的音乐家。孩子七岁时，叔父贝尔纳特开始教他小提琴。他父亲是布达佩斯一家咖啡馆的乐队领队，也教学生。另一个叔叔德索在19世纪90年代从耶诺·胡包伊学琴，是这个家族中第一个正规的小提琴家，后来参加纽约大都会歌剧院乐队。

小约瑟夫被父亲带往布达佩斯，进了一所规模不大的私立音乐学校，从一位在歌剧院乐队最后一档拉琴的无名老师学习了几个月。老师教他右臂"如腋下夹书"的老式姿势，给他终身投下了阴影(埃丽卡·莫里尼受的教育也相仿)。虽然老师不高明，孩子在几个月后报考国立音乐学院胡包伊的预备班时，胡包伊听后立即把他收下了。

西盖蒂的身世记载于他的自传《琴弦上紧——回忆与思考》中，此书于1947年初版，1967年作了小小增补。书中不乏掌故逸闻，可惜写得杂乱无章，信笔发挥的风格使严谨的研究人员无所适从。书中很少提到跟胡包伊的学习、练琴的规矩和习惯、发生过什么问题，也不提同学。不过，他写过："同窗之间竞争很激烈，大家埋头苦练外在的技巧，因此我很难令人满意地介绍和解释这一阶段的学习和生活。"奇怪的是，他只字不提自己的犹太出身以及在这方面遇到的麻烦，甚至不提1933年5月到第二次世界大战结束期间中断了在德国的演出一事。

西盖蒂尚著有《小提琴家札记》(1964)和《西盖蒂论小提琴》(1969)。后一本书写得相当大胆，深刻分析了小提琴比赛的利弊，大声疾呼有修养的青年小提琴家拉乐队者太少，指望成为独奏家而年复一年地报名参赛者太多。他叹息"目前大批优秀小提琴手"缺乏个性，反对时下青年为了金钱而匆匆上马灌录唱片，一首乐曲技巧练熟后，不再下功夫在理解和处理上进行推敲。书中强调完美的音准十分重要，在曲目和乐曲处理上均有

不少精辟的见解。在1965年问世的《贝多芬钢琴与小提琴奏鸣曲十首》中，西盖蒂为演奏这一套名作提供了有用的参考资料，篇幅不大，由保罗·罗兰编辑。

胡包伊虽师从约阿希姆，但受维厄唐的影响颇深，十分崇拜维厄唐。胡包伊曾执教于布鲁塞尔音乐学院，音乐修养属于浪漫主义的比利时炫技乐派，青年西盖蒂便受了这种环境的熏陶。西盖蒂十三岁时继同时代的费伦茨·冯·韦切伊和米沙·埃尔曼在柏林首次登台，节目包括恩斯特的升F小调协奏曲、巴赫的《夏空》和帕格尼尼的《女巫之舞》。这时他的曲目总共只有维尼亚夫斯基的第二协奏曲，恩斯特、门德尔松和维奥蒂的协奏曲（维奥蒂的协奏曲是哪几首则不详），巴赫的《夏空》和E大调前奏曲，塔蒂尼的《魔鬼的颤音》奏鸣曲和帕格尼尼、萨拉萨蒂、胡包伊、维尼亚夫斯基和圣-桑等人的各种炫技性华丽乐曲。至于布拉姆斯的协奏曲或者巴赫的任何一首协奏曲，肖松的《音诗》，贝多芬、莫扎特、亨德尔或者弗朗克的奏鸣曲，他在胡包伊班上连听也没有听过。

青年西盖蒂也有神童般的成功，但不像韦切伊、埃尔曼、海菲茨、梅纽因那样一鸣惊人。他走向国际声誉的道路是漫长而艰辛的。西盖蒂的艺术是充分成熟的艺术。西盖蒂和埃尔曼一样，十三、四岁时便结束了正规的学习。

胡包伊班上出过不少优秀的学生，如韦切伊、埃米尔·特勒曼伊、斯蒂菲·盖耶、斯蒂芬·帕托斯（英年早逝）、杜奇·德·凯雷克雅托、厄娜·鲁宾斯坦、杰利·道拉尼和她的姐妹阿迪拉·法奇里、埃迪·布朗（后转奥尔门下）、尤金·奥曼蒂（指挥家）以及他晚年的高徒罗伯特·维罗瓦伊。但作为胡包伊的学生，西盖蒂可能成不了今日的气候。胡包伊的最优秀的学生，也没有一个能逃脱被所谓的俄罗斯乐派培育出来的大批璀璨夺目

的演奏家淹没的命运。作为神童，西盖蒂无法与韦切伊或埃尔曼的惊人成功竞争。他可以像韦切伊那样继续走那条肤浅的、落后的炫技道路；也可以像其他许多人那样改投奥尔门下，结果埋没在一个和他的天赋条件和气质格格不入的演奏环境中。总而言之，日后终于为西盖蒂赢得国际声望的那些高贵的演奏品质，很难说是得益于胡包伊两年的教学和1908年短短的两个暑期班。

弗莱什说，"西盖蒂十六岁时，应该到我班上来的……我一直觉得遗憾，没能在他年轻时教他两年；我可以用最少的时间把他的弓法改过来，改掉他的音头重音的习惯，教他一些学习方法，减少他事倍功半的练琴时间。"

然而，西盖蒂宁愿走自己的道路。世界上如果真有自学成才的艺术家，他就是一个！他改变了早年的音乐爱好，1906年前后在费鲁乔·布索尼这位修养全面的卓越音乐家的影响下，开始缓慢而艰苦地走向成熟，乃至最后几十年中，许多观察家誉之为"小提琴家中最了不起的音乐家"。大概就在十六、七岁时，西盖蒂拉给年事已高的约阿希姆听，约阿希姆建议西盖蒂到自己班上来学完应有的曲目，甚至主动为他找到一个富人资助。但是西盖蒂在柏林高等学校听约阿希姆上课后，看到的是一个不再能在乐器上示范的老师的毫无启发性的教学，决定不接受这个机会。他的决定十分明智，因为约阿希姆尽管德高望重、博学多才，但他的教学法过于拘谨，没有培养出一个国际水平的高级小提琴家来。

同时，为了弥补他那和音乐教育一样过早地中断了的文化教育，他开始大量阅读英语书籍（虽然不是有系统的），培养自己在文化和审美方面的敏锐的见解，最后终于脱颖而出，鹤立于大批天赋虽高，但基本上是没有头脑、缺乏修养因而始终登不上宝

塔尖端的炫技青年之上。

西盖蒂在父亲的照料和陪同下，通过一位伦敦经理人的安排，演奏给迈拉·赫斯、樊尚·丹第、卡尔·戈尔德马克等音乐家听，或者和他们一起演奏；他也作为助奏演员不时出现在内利·梅尔芭、约翰·麦考马克等歌唱家的音乐会上。他说："参加音乐剧演奏和去外省的巡回演出，尽拉些萨拉萨蒂、胡包伊和维尼亚夫斯基的过时的沙龙小调。"幸而他和布索尼的珍贵的友谊得以继续并且加深。西盖蒂称这一时期为"无目的的无忧无虑的年代"，也是他接触严峻的现实生活的年代。才十几岁便肩负起赡养父亲和养活自己的重担。

没有学过一首莫扎特的协奏曲，居然便公开演出戈尔德马克的协奏曲，足以说明他早年训练的缺陷。他十八岁时和一个业余乐队合作第一次演奏贝多芬协奏曲。这时除了拉过几首奏鸣曲外，还没有演奏四重奏或室内乐的经验。另一个生动的例子足以证明他音乐上的不够成熟，是1908年灌录的巴赫E大调独奏帕蒂塔中的前奏曲。演奏尚称干净利落，但是草草了事，一共只拉了二分五十八秒；而他在50年代成熟时期录制的唱片长达三分五十三秒，相去何其远矣！

有机会听到伊萨依、克莱斯勒、埃尔曼和蒂博的表演以后，他立即认清当时小提琴艺术的新潮流。他们的音乐会大大启发了年轻的西盖蒂。许多受业于比较落后的教学法的小提琴家不能理解对声音、风格和音乐修养的新观念，死抱住老一套不放；西盖蒂则不然，他如饥似渴地吸收四位大师点燃的美妙神火。后来，他称伊萨依、克莱斯勒、埃尔曼、布索尼、阿瑟·尼基什、汉密尔顿·哈蒂爵士、亨利·伍德爵士等人为"我的真正的老师"。

他介绍自己在第一次世界大战前的柏林听十一、二岁的海菲茨演奏布鲁赫的第一协奏曲的感受时说："美得令人心醉"。

但是，他有足够的眼力看透并反对现代演奏中那些强调技巧至上、声音响亮但是干巴巴、没有内在灵气等方面。他明白，单靠音色美的本身而没有内涵、没有真诚的意图和风格的真实感，就可能枯燥无味。

西盖蒂的音乐会演出数量不断增多、地域也扩大到整个欧洲，直到第一次世界大战开始。1913 年去瑞士达沃斯治疗肺结核，这段时间内每天只能练琴三四十分钟。这就迫使他寻求以最少时间取得最大效果的练琴方法。

战争期间，他只在瑞士和德国演出，花很多时间和精力在“阅读和演奏大量不为大众欣赏用的音乐”。1917 年定居日内瓦，在日内瓦音乐学院担任“高级艺术班”教学。1919 年同万达结婚。他在日内瓦执教到 1924 年，同时还在瑞士和荷兰每年演出三十五至四十五场音乐会。这些音乐会大多数不通过经理人，也不是重要演出。但是使他有了钱，可以继续赴国外一些通货膨胀比较严重的地方演出。

西盖蒂受到包括伊萨依在内的欧洲小提琴显赫人物的尊敬。在一次坦率得令人惊奇的谈话中，西盖蒂这样说伊萨依：“他的独奏奏鸣曲——其中 G小调的第一首是题赠给我的——与其说是经得起冷酷挑剔的创作，还不如说是对小提琴艺术的考验。这些奏鸣曲的特殊意义在于它们都是这位无与伦比的表演艺术家的演奏风格的结晶。”

对同行素来气度恢宏的克莱斯勒向美国报界推荐西盖蒂，帮他在美国打开局面，因为美国报界对匈牙利艺术知道得很少或者根本一无所知。

指挥泰斗斯托科夫斯基 1925 年在苏黎世听西盖蒂拉巴赫的《夏空》后，邀他访美演出，而且信守诺言，不像许多指挥和经理人许诺时说得天花乱坠，转身便忘记得干干净净。在斯托科

夫斯基的邀请下,西盖蒂到费城演奏贝多芬协奏曲,紧接着在纽约重演一次,并举行了一场独奏会,胜利地打响了在新世界的第一炮。1924年他已在苏联演出过,后来又于30年代去东方国家巡回演出,从此牢牢确立了国际声誉。

强手如林,竞争激烈,西盖蒂似乎很难攀登小提琴大师的宝座。

但是他登上了。

实现这一奇迹的原因是多方面的。首先,西盖蒂有自知之明,因此他不在克莱斯勒、埃尔曼、海菲茨、梅纽因或米尔斯坦等人的所谓"看家"曲目方面竞争,不像其他有些不乏才气的人那样自讨苦吃。西盖蒂好就好在他与众不同,而不少听众正在翘首以待这样一位与众不同的小提琴家。

他和前辈约阿希姆一样,苦苦挣扎,站住脚跟,并一展所长。成熟后的西盖蒂避而不拉那些风靡世界的浪漫派协奏曲,如柴科夫斯基、布鲁赫、维尼亚夫斯基、维厄唐、拉罗、帕格尼尼、西贝柳斯、格拉祖诺夫、埃尔加、沃尔顿和圣-桑,也不拉那些借以露一手的炫技曲;如萨拉萨蒂的《流浪者之歌》和《卡门幻想曲》,拉威尔的《茨冈》和圣-桑的《引子与回旋随想曲》和《哈巴涅拉》。这些作品他肯定都学过,因为在那本有趣而包罗万象的《小提琴家札记》中,大多数乐曲中难拉的段落都有他建议的指法、弓法和讲解。他宣传推广巴托克和普罗科菲耶夫的作品,但是,巴托克的两首协奏曲和一首独奏奏鸣曲,普罗科菲耶夫的G小调第二协奏曲却不属他的常演曲目。

他深知自己在曲目方面的优缺点,因此集中精力拉巴赫、莫扎特、贝多芬和布拉姆斯的名作。他觉得在这些乐曲的处理上能提出自己的大胆的音乐见解。他以提倡现代音乐著称;虽然有些现代作品并不值得他如此出力,但是确实有些佳作因他而

得以在标准曲目中站住脚跟。早在1912年，二十岁的西盖蒂就演出了布索尼的协奏曲。

1933年洛杉矶地区遭到地震大灾后不久，西盖蒂演出一场独奏会，我对此记忆犹新。节目包括巴赫、布拉姆斯、和德彪西的奏鸣曲。在那种日子选拉这些乐曲是够大胆的。他站在那里，英俊潇洒、雍容华贵（但从不高傲），一个典型而完美的世界主义者。尽管余震连连，他却纹丝不为所动。不顾危险，走出相对说来总是比较安全的家门前来听他演奏的人群报以雷鸣般的欢呼。

西盖蒂成熟后的独奏会都是为有进取精神的听众设计的。虽然到40年代后半期，也许还要晚几年，他也拉一些加演用的小曲，如德沃夏克-克莱斯勒的E小调和G小调《斯拉夫舞曲》、巴托克的《罗马尼亚民间舞曲》、克莱斯勒的作品和他自己改编的斯克里亚宾的《三度练习曲》。他的这首改编曲很难拉。他拉克莱斯勒的《西西里舞曲和利戈东》中利戈东的上弓飞顿弓时像敢死队，拉里姆斯基-科萨科夫的《野蜂飞舞》时音准是那么纯净亲切。帕格尼尼二十四首随想曲中他常拉的有五首，顺利时拉得精确无误。第九首《狩猎》是他最心爱的。

西盖蒂最优秀的品质并不表现在可口的甜食式的音乐中。他不属于克莱斯勒那种类型的小提琴家，不属于弗莱什所谓的“时刻准备着”、不论白天黑夜、不论手指有没有准备活动、随时都可以完美地拉将起来的小提琴家。30年代末、40年代初有一档在美国颇受欢迎的商业性广播节目，定期邀请著名小提琴家拉上五至八分钟，向全国播放。克莱斯勒、海菲茨或者梅纽因每次都非常成功；相比之下，西盖蒂显得不自在，放不开。

评价西盖蒂的小提琴技巧时，必须掌握一点，他虽说不属于海菲茨、米尔斯坦或者科冈一流的技艺大师，但是他的技巧是全

面的，相当惊人；这无疑是年轻时拉了许多华丽乐曲的结果。他的音色细腻、揉弦即使在摇动较快时也不超过中速，往往偏慢，偶尔还不太稳。不过，它给人的印象是甜美的，虽然不如弗朗切斯卡蒂的音色那样明显，但处于最佳状态时十分令人过瘾。

他的音色不像克莱斯勒、埃尔曼和海菲茨那样令人心醉而又闪发出个性，他也不能像许多小提琴家那样以高电压的光彩结束跑句和经过句，制造高潮。但在他艺术的盛年，拉起布拉姆斯协奏曲中最棘手、最别扭的段落来，从容自在、精美绝伦。他是现代音乐的先驱，嗜好指板技巧艰涩的现代作品，演奏得十分洗炼完美。西盖蒂的音准到了晚年仍是基本上无懈可击。他在抒情性经过句中用许多滑音和换把，但总是十分得体，从不追求肤浅的伤感效果。

他的运弓虽因启蒙老师培养的那种上臂贴身、腋下夹书的过时方法而受到限制，但发音洪亮。右手技巧虽不正规，却也稳妥可靠。拉分弓时，弓子偏向琴弦顶端运行，因此声音浮滑得恼人。forte时偶有抓擦的感觉，击跳弓由于运弓靠近琴马而有损清晰性，特别是在高潮性经过句中。仿佛为了弥补这一缺点，他的顿弓经过句十分纤丽，还能取得多种泼辣而干脆的运弓效果，为他的表演增加美妙的变化，如在贝多芬协奏曲第一乐章的有些段落中；一般人拉这些段落时，即使是高明的小提琴家，也往往求稳而采用保守、正确，然而毫无风趣的分弓。

就其人而言，西盖蒂是最有魅力、最有大将风度的小提琴家，周旋于最风雅、最博学的人群中而毫无愧色。他身材颀长，上年纪后开始秃头，一派思想严肃但和霭可亲的学者风度，老于世故但平易近人，拉重音时老是晃动脑袋，鼻息很重，但是总的说来，演奏时的风度十分动人。

谈到西盖蒂的艺术，话题必然集中到他那卓绝的音乐修养。

但是这类意见虽然用心良好、真切中肯，都不免只触及表面现象。我觉得，重要的是他代表了一种类型的音乐修养；有许多音乐评论家把音乐修养和学院派等同起来。西盖蒂是非学院派音乐大师的典范。虽然他一贯探求乐曲原来的意图和内涵，但他有强烈的个性。现在许多小提琴家信奉（或自称信奉）巴赫的独奏奏鸣曲的“净本”，千方百计避嫌，少用或不用揉指，杜绝一切滑音或让人听得出来的换把，尽量采用扩指，不加自己的弓法和力度。西盖蒂则不然，他和卡萨尔斯和兰多夫斯卡这些巴赫专家一样，是有个性、有进取精神的演释家，完全不是那种一味追求正宗的学究。

在学习巴赫的这些巨著时，他不仅参考“净本”，还参考约阿希姆、大卫、海尔姆斯贝格尔、布施、胡包伊、卡佩、尚佩尔和弗莱什等人的各种版本，也参考埃内斯库的意见，研读阿尔贝·施韦策博士和恩斯特·库尔特教授写的巴赫评介，补充自己对巴赫音乐的研究。

西盖蒂从不牺牲自己的音乐见解而迁就那种推测、拘泥原作意图的无主见的哲学，而是融原作的时代精神、风格菁华、节奏脉搏和他本人的气质、睿智于一炉。他兼有音乐的动与静；前者鲜明地表现在他演奏的贝多芬协奏曲的第一乐章中，他的静则如真正的心灵的宁谧，决不能与时下有些弦乐演奏家停止揉弦、声音干得只剩骨头而几乎听不出来、两眼朝天转动着仿佛和上帝说悄悄话，以此种种所表现的静混为一谈。

西盖蒂的演奏散发出阳刚而艳丽的光辉；不是克莱斯勒、埃尔曼或者海菲茨那种音色美轮美奂或者风格特点令人难忘，而是通过演释的内在深度表现的艳丽。西盖蒂和他们相反，他的音色从不支配或干预他的演释。每一个乐句都经过周密思考，虽然表演时仍属真情的流露。他演奏的巴赫独奏奏鸣曲是绝好

的例证，我听过他全盛时期的现场演奏。他拉的巴赫有细腻的色调层次，有个性化的细节，甚至在较慢速度的抒情乐章中采用高雅而富表情的滑音。此外，西盖蒂原有的揣摩巨型名作的建筑结构的稀世才华，经过多年来对这些作品进行理智（但决非纯理性）的推敲而更为精练，因此他演奏的独奏奏鸣曲气象万千。可以说西盖蒂以其独特的方式为巴赫的音乐服务，这是指他演奏的最崇高的大作品而言。

西盖蒂不反对、也常常拉一些小型改编曲，但他不是那种善于信手拈来、点铁成金、把浮浅的音乐也拉得优美出众的艺术家。别人有这等本事；西盖蒂则相反。越是伟大的音乐，他给予内行听众的印象越深——当然是指他处于最佳状态时的演奏。

西盖蒂比海菲茨早生九年，受熏陶于截然不同的艺术环境，始终未受海菲茨的革命的影响。西盖蒂的艺术特别适合音乐行家的口味。他的听众虽然在不断增加，其中有不少还是热诚的西盖蒂迷，他的经济收益却从来不是最高的。1949—1950年间，他和纽约爱乐乐团合作连演三场，报酬不过2,800美元，弗朗切斯卡蒂的报酬为3,600美元，米尔斯坦为3,800美元，梅纽因为5,000或6,000美元，海菲茨则为9,000美元。

西盖蒂和许多钢琴家合作录制奏鸣曲唱片。年轻时和费鲁乔·布索尼、迈拉·赫斯、威廉·巴克豪斯，后来和阿图尔·鲁宾斯坦、瓦尔特·吉泽金、克劳迪奥·阿劳、乔治·塞尔、贝拉·巴托克、伊戈尔·斯特拉文斯基、米奇斯瓦夫·霍尔佐夫斯基和罗伊·博格斯合作过。他独奏会演出时的钢琴家有安多尔·弗尔代斯（法尔卡斯）、库特·鲁尔塞茨、伊格纳兹·斯特拉斯福格尔、卡洛斯·布索蒂、亨利·伯德、列昂尼德·汉布罗和尼基塔·马加洛夫（西盖蒂的女婿）。

限于他喜欢的曲目类型，录制唱片可想而知不会太多，但也

留下一定的数量。共有一百三十八首不同篇幅、不同风格的乐曲，加上五十一张第二次、第三次录制的，总数和斯特恩、谢林、弗朗切斯卡蒂和格吕米奥相差无几。他的唱片曲目中（把大量浪漫主义乐曲排除在外）由三个以上名家合作的室内乐重奏不多，由此看来，他的唱片数量可谓大矣。

弗莱什说，西盖蒂的唱片比现场演奏好。总的说来，也许是这样。但是我在1930—1946年间听过他几次现场演出，金碧辉煌，不下于甚至胜过他的唱片。他的最有特色、最过瘾的唱片录于20年代末、30年代初。其他的，包括一些具有重大音乐价值的唱片则录于1950年后。这时，不论是唱片还是现场演奏都已呈衰退之势。

西盖蒂唱片中最精彩的是普罗科菲耶夫的D大调第一协奏曲（1935，比彻姆指挥伦敦爱乐乐团）、贝多芬协奏曲（1932，瓦尔特指挥不列颠交响乐团）、莫扎特的D大调第四协奏曲（K.218，1934，比彻姆指挥伦敦爱乐乐团），布拉姆斯协奏曲（1928，哈蒂指挥哈雷乐队），亨德尔的D大调奏鸣曲（Op.1，No.13，1937，与钢琴家马加洛夫合作），以及在50年代录制的一套巴赫独奏奏鸣曲和帕蒂塔。

西盖蒂在30年代中期大拉普罗科菲耶夫的第一协奏曲时，听众大都认为这首协奏曲嘈杂难听，接受不了。除西盖蒂外没有第二个名家演奏。哥伦比亚唱片公司灌录、发行这张唱片是需要一点胆略的。这种事在今天听来觉得好笑，因为它今天几乎成为衡量演奏家曲目的准绳，已有不知多少人将它录成了唱片。

尽管现在有奥伊斯特拉赫、斯特恩等人录下了精彩的唱片，西盖蒂演奏的普罗科菲耶夫仍是令人难忘的，情绪、力度和音色变幻莫测。粗犷的运弓饱满结实．抒情飘逸的神秘色彩以及整

个演释中洋溢着入木三分的讽刺，使西盖蒂的这张唱片传诸永世。

贝多芬协奏曲(用约阿希姆的华彩段)是西盖蒂录过三次唱片的乐曲。他的演奏雍容华贵，把人们常用的分弓、轻顿弓和击跳弓交织在一起，减轻了沉闷的感觉。前后两个乐章步调轻盈，末乐章几段全奏中的一处，布鲁诺·瓦尔特指挥得太赶了。还可以挑剔偶然出现声音或虚或钝，这也是西盖蒂演奏中的老毛病。但是全曲的总体演释是划时代的。我们又一次十分清楚地看到，西盖蒂能不借助独特的音色美而使演奏充满咄咄逼人的内在活力，这是一种稀有的天才。在Larghetto小广板伟大的正主题中，他始终保持最大的紧张度，加上几个出色的滑音和换把，为几个圣洁的经过句增添了特殊的气息。他录的这个乐章应该作为现代小提琴家人人必听的功课。不是要他们模仿西盖蒂，而是从中窥见这首乐曲的内蕴和魅力。

莫扎特的D大调第四协奏曲(用约阿希姆的华采段)，西盖蒂常在独奏会上和钢琴一起演奏，他的唱片是这部难以传神的作品的最佳演释。它甚至比莫扎特的G大调第三和A大调第五更难。

从克莱斯勒到帕尔曼，几乎每一位重要的小提琴家都拉过这部协奏曲，我们也听过无数次，但是没有人能比西盖蒂的演奏更加精致、更加庄重，虽然不少人拉得优雅潇洒、音色美丽。不知怎么的，这首协奏曲的要求似乎同西盖蒂的气质和才具特别水乳交融。他的速度明快，击跳弓灵巧，加用一些美妙的下行换把后，Andante乐章更觉深沉真挚。回旋曲充满了令人惊奇的生活乐趣，一切都是那么难以描绘地高雅。

布拉姆斯协奏曲(用约阿希姆的华采段)录于1928年，乐队不太高明，而且是剪辑术尚未发明之前的录音。但是演释含蓄

而富戏剧性，基本上属粗线条，音色无闪光。Adagio乐章沉浸在可称为男性的温存中。Allegro giocoso 则跳动着活力和欢乐。

亨德尔奏鸣曲今天已不大有人演奏，即使演奏，也不过用作音乐会开始时的热身节目。到了埃尔曼和西盖蒂手上(两人截然不同，各有千秋)，这些篇幅不大的奏鸣曲化为价值连城的明珠；但在迂腐的人(包括一些声音优美的人)拉来，虽然正确无误却是漫不经心、敷衍了事，它们就沦为没有深刻内容的墙纸。在西盖蒂录制的D大调奏鸣曲唱片中，凡最伟大的巨著演奏中应具备的色彩、锐气和微妙的分句，应有尽有。更重要的是，每一小节都有始终不懈的风格感。

遗憾的是，西盖蒂到晚年才录制巴赫的独奏奏鸣曲和帕蒂塔唱片；虽然他的演奏还是出类拔萃的。1931 年的G小调第一奏鸣曲唱片至今被奉为演奏的表率，比三十年后录的要好些。后来录的唱片，技巧已见衰退，虽不太严重，但听得出来。整套奏鸣曲莫不如此，原来不快的揉指如今更慢了，但左手的音准却仍然无懈可击，拉和弦时弓子的冲刺仍是庄严洪亮。他常常不考虑演奏的方便而采用危险的弓法，求取不寻常的效果。如在B小调第一帕蒂塔最后乐章的复奏中，第一段大部分用击跳弓(很不寻常的决定)，后来用分弓和连弓将它分开。他的分弓虚弱如今更明显了。但从纯音乐处理角度来说，这张唱片丝毫不逊于上文提到过的现场演奏，《夏空》的色彩层次和总的激情无与伦比，其他许多乐章也一样。可惜他晚年在音乐会上演奏的巴赫大不如前。

欧内斯特·布洛赫为西盖蒂作的A小调协奏曲是一部用"所罗门"的《旧约》语言写成的力作，充满了信仰的力量，披上妖冶的器乐伴奏的外衣。很奇怪，某些公开宣称自己对以色列和希伯来事物抱有好感的小提琴家至今对它不予理睬，而宁愿拉些

不太过瘾、不太动人的作品。1939年，西盖蒂和明希指挥的巴黎音乐学院乐队为这首协奏曲录制了第一张唱片，演奏真挚深情，但缺乏必不可少的丰满、明亮的声音，不足以赋予热忱的朗诵段落以最大限度的圣经经文应有的强烈感情。

1933年和比彻姆指挥伦敦爱乐乐团录制的门德尔松的E小调协奏曲即使称不上美轮美奂，至少也是情深谊长。Andante中的表情滑音和换把较多，末乐章豪放而十分干净，开始乐章中可以觉察一些小毛病，最后一页上的三连音八度经过句明显地拉坏了。全曲不乏效果良好的细腻的分句，但西盖蒂拉的门德尔松没有立足于音色的优秀艺术家所发出的声音的晶莹光彩。他和弗尔代什录的舒伯特的第一小提琴奏鸣曲以及和马加洛夫一起录的舒伯特-弗里德伯格的《回旋曲》(Op.53)，都是未标明日期的78转唱片。

西盖蒂和阿劳在1944年录制的十首贝多芬奏鸣曲处处体现了众口盛赞的西盖蒂的音乐深度，特别是A大调《克罗采》奏鸣曲，拉得富有内向的表情而不觉枯燥。奏鸣曲中立足于理性的段落演奏得比从头至尾抒情的如F大调第五奏鸣曲《春天》更加令人信服。1948年和施纳贝尔合作的《春天》中，揉指明显地减慢了。

1950年以后的唱片中有亨利·考埃尔的第一奏鸣曲，这是一首根据英国、爱尔兰、美国民歌曲调写成的构思单纯的乐曲(与布索蒂合作)；阿瑟·奥涅格的第一奏鸣曲，其中有一个调皮活泼的急板；韦伯恩的常被人忘记的《小曲四首》(Op.7)；德彪西的G小调奏鸣曲；艾夫斯的第四奏鸣曲(上述四首均与博格斯合作)；亨德米特的第三奏鸣曲；拉威尔的奏鸣曲，其中一段“无穷动”拉得干净利落，不过“勃鲁斯”一段中的爵士乐效果有匈牙利风味(与布索蒂合作)；以及和霍尔斯佐夫斯基一起录制的莫

扎特奏鸣曲十五首。

在上述这些作品中，西盖蒂卓绝的音乐素质依旧十分显著，音准仍很精确，只是揉指日趋疲软，使抒情段落显得有气无力。这一毛病在普罗科菲耶夫的独奏奏鸣曲(Op.115)中略觉好些，因为那首奏鸣曲中旋律素材本来不多。这也是一张晚期录制的唱片。

1940年从现场演奏录制下来的德彪西的奏鸣曲唱片比1950年后正式灌录的唱片声音稳定可靠得多。巴托克的钢琴演奏胜任而且细腻，虽然阿劳是更加旗鼓相当的合作者。1940年，他还和巴托克合作录了两张唱片，都是巴托克自己的创作：第一狂想曲（粗线条的马扎尔主题大杂脍，是西盖蒂常拉的一首乐曲）和第二奏鸣曲。狂想曲洒脱风流，但受到不断出现的虚无飘渺的声音的影响（西盖蒂作为巴托克的支持者，为什么选中这部无甚可取的平庸之作，而不录第二协奏曲和划时代的独奏奏鸣曲，令人费解）。第二奏鸣曲也有浓郁的匈牙利风味，演奏时对细节特别关照，不愧为果断而合乎时宜的演释。

几张署名约什卡·西盖蒂的早期唱片可能录于1908年前后，都是些短曲。有拉斯洛的《匈牙利风格》(Op.5)，属于《美丽的凯蒂》一类的浅薄的沙龙音乐；胡包伊《小曲二首》中的《在她的窗下》(Op.38,No.2,钢琴伴奏为亨利·伯德)，也是性质相仿的娱乐性音乐。这些唱片的意义在于让我们看到成为驰誉天下的音乐家以前的那个年轻有为的炫技青年西盖蒂。那时他的演奏已很干净、朝气蓬勃，没有当时人常犯的趣味不高的夸张的滑音和弹性分句等通病。但是拉得再好，“约什卡”手下的这些小东西不是青年埃尔曼或海菲茨的对手，这谁也听得出来。

西盖蒂是一个有修养的人，深得人心；常常和普通的专业音乐家一起拉室内乐，保持通信，以思想开放、性情随和闻名。他

拉室内乐时用的分谱上仔细标明了指法和弓法，常单独认真练习（他视谱不快）。

杰拉尔德·穆尔在他的回忆录《我是否弹得太响了?》中，责备西盖蒂在《琴弦上紧》一书中只字不提他的长期合作者、钢琴家尼基塔·马加洛夫对他的音乐事业的贡献。西盖蒂在1967年此书再版时立即作了改正。梅纽因写到西盖蒂担任伦敦市卡尔·弗莱什比赛评委时，说他“吹毛求疵”、“固执己见”，但也说他是“我十分敬佩的小提琴家，我十分喜欢的一个人”。总之，不论在舞台上还是在生活中，不论从艺还是为人，不论生前还是死后，西盖蒂都足以为人师表。

西盖蒂还是第一个同爵士音乐家携手合作的古典派小提琴名家。1939年他在卡内基音乐厅和车尼·古德曼一起参加巴托克的单簧管、小提琴和钢琴《对比曲》的首演，后来录制唱片，由作曲家担任钢琴部分。

西盖蒂不仅勇于提倡现代音乐作品，还深入探索巴罗克和古典主义音乐的宝库。他恢复演奏这类音乐并在某些情况下编订乐谱，如巴赫的D小调小提琴与乐队协奏曲、塔蒂尼的D小调协奏曲和韦伯的D调奏鸣曲（即《俄罗斯曲调和回旋曲》）的总谱。我记忆中还听过他在乐队伴奏下演奏科雷利的《福利亚舞曲》，作为一场重要的音乐会的第一个节目。

西盖蒂晚年教不少学生，包括阿诺尔德·施泰因哈特、郑京和、海野义雄、潮田益子、内尔·戈特科夫斯基和伊琳·韦尔顿。

西盖蒂承继约阿希姆的传统，重新提倡小提琴艺术的构思纯、修养博和结构宽敞。他是一个不断追求尽善尽美的音乐价值的有才智的人。他的令人敬佩的事业的成功证明，不用单纯的声音美，不靠技术体操和华丽的风采，单凭演奏家的人格和智慧也一样能赢得听众的心。当然，西盖蒂的知音人数不能同克莱

斯勒和海菲茨的广大听众相比，但是，内行的小提琴听众中，不论是崇拜克莱斯勒还是崇拜海菲茨的，在对这两位泰斗顶礼膜拜之余，莫不赞慕敬重西盖蒂。

从发展来看，西盖蒂对今天盛行的小提琴音乐会节目编排的影响很大。但是作为艺术家，他不能归入时下那些要求演奏家的个性从属于“作曲家意图”的小提琴家、音乐家之列。他的艺术闪发着他自己的人道主义的光芒，没有一个小提琴家的演奏比得上他那样正直、完美。

耶胡迪·梅纽因

20年代初，令人敬畏的青年雅沙·海菲茨正走向那命中注定要被他征服的小提琴世界的宝座。尤金·伊萨依年事已高，基本上息影独奏舞台，专事指挥、作曲和教学。弗里茨·克莱斯勒正处于全盛时期，是最受欢迎、最能给人以审美享受的小提琴家。西盖蒂虽已享誉欧洲，但他那别具一格的高雅修养和开拓性曲目尚未引入美国。米尔斯坦的晶莹璀灿的技艺也尚未介绍到新大陆。埃尔曼虽仍有号召力，但已开始从万米高空的同温层降下。其他小提琴英才则争夺较低一级的聘约和巡回演出。

1927年，一颗新星突然划破长空。这是一个十一岁的神童，1916年4月22日生于纽约的耶胡迪·梅纽因。

小提琴神童历来很多。知名的小提琴家和更多不知名的小提琴家中，多半是神童出身，但是大多数神童不过是一些早熟的青少年，在父母和师长的摆布、指导下，自觉（也有不自觉）地拚命练琴，像微电脑那样贪婪地吞噬一个个音符和一首首乐曲，到十岁前后便流利地掌握了小提琴这件乐器。尽管如此，他们的演奏质量是不成熟的，听后一般都会赞叹神童的娴熟技巧，说“等他长大（到二十五岁）后，一定会是一个了不起的人材”，或者说“等他长大些，生活经验多些，他会学会用‘心’来演奏的”。这当然是一厢情愿的想法。青年人成熟后，感情也许会丰富些，理解音乐也许会深刻些，但是，如果他不过是比同龄人拉的音符多

些，拉得快些、干净些，而没有强烈的内在感情需要交流，他只能说是假神童，不是货真价实的神童。

真正的神童在童年便具备成年人的声音和音乐交流。梅纽因是真正的神童，十五六岁时已像三十五、四十岁的人那样拉琴，已在最高级的国际舞台上演出了好几年。他边学习边演奏地从少年步入成年。

梅纽因的第一次重要演出是八岁在旧金山演奏拉罗的《西班牙交响曲》，他家就住在旧金山。此后四年进步飞速，很快便登上卡内基音乐厅的舞台，演出贝多芬协奏曲，轰动一时。十岁在纽约举行第一场独奏会。早在和布施合作演出贝多芬协奏曲之前，便已经和巴黎的保罗·帕雷和拉穆勒乐队一起拉过拉罗和柴科夫斯基的协奏曲。

1928年，我在洛杉矶那座有六千六百个座位的圣殿会堂听梅纽因的独奏会，第一次认识他，那时他十二岁。音乐会给我的印象很深，至今难忘。这个胖乎乎的小男孩身穿短衫和长及膝盖的短裤，站在可能是世界上最大的室内舞台中央，弹钢琴的是他的老师路易斯·珀辛格。一老一少表演了一档颇具气魄的节目：科雷利的《福利亚舞曲》(大卫编订版)，门德尔松的E小调协奏曲，巴赫的E小调第三独奏帕蒂塔和一大串小曲，包括莫纳斯蒂里奥的《莫雷纳山岭》，一首布洛赫的希伯来小曲、里斯的《水性杨花的女人》、莫斯科夫斯基-萨拉萨蒂的《吉他》、贝多芬-奥尔的《雅典的废墟》中的《土耳其进行曲》和巴齐尼的《精灵轮舞》。后三首都应听众的要求拉了两遍。拉到第二遍《精灵轮舞》时，孩子因疲倦不堪而出现一处记忆失误，但他仍旧泰然自若地奏完这一曲。接下去，我记得好像他还表演了帕格尼尼的《钟》和另一些加演小品。

这是我此后听过的千百场音乐会中最难忘的一场，它使我

从此密切注意梅纽因，注意他的艺术生涯中的奇迹般的成功、痛苦的起伏、成长、倒退、喝彩和毁谤。他从此成了小提琴界的大人物，得到众多奖励和荣誉；然而，他无疑也是一代英才中争议最多、矛盾最大的小提琴家。他的光辉成就远远盖过失败；但是，失败又是他那出类拔萃的一生中的重要部分。

关于他的一生，早有全面详细的记载。先有一部非常坦率的传记：罗伯特·马吉多夫著的《耶胡迪·梅纽因》(1955)，后又有一部《没有走完的路程》(1976)，内容与前书基本相仿，不过追加了后二十年的经历，据称为梅纽因本人所作，版权为梅纽因、帕特里克·西尔以及联合出版社所共有。梅纽因另有著作多种，包括《主题与变奏》，综述他的美学、社会学和哲学思想。他的侄子莱奥奈尔·梅纽因·罗尔夫所著的《梅纽因家族史诗》以引人入胜的笔触介绍梅纽因家族，但是对家族感情尊重有余而对人物刻划不足，不如前两本传记那么理想，两本传记的记叙显然是公开认可的。

有意思的是：在马吉多夫的书中以重笔介绍的梅纽因早期遇到的技巧上问题，在《没有走完的路程》中虽然也提到，但是审慎地一笔带过，仿佛想造成这样一个印象：这些问题早已克服，不复存在，至少对他的演奏无严重影响。

这正是本文的一个目的。研究这一方面以及梅纽因始自十一岁的艺术生涯中小提琴技艺和音乐的各个阶段，完全是可以做到的，不仅因为半个世纪以来，听过他现场演出(以及广播电视演出)的音乐会听众不计其数，还有他灌录的大量唱片，不下四百余种。在唱片数量上，可以与海菲茨、大卫·奥伊斯特拉赫匹敌，也许还有里奇(截至本文写作之时为止)。这么多唱片，当然不能一一论述，但可作一大致剖析。

要是从前也有录音，能听到13岁的帕格尼尼为罗拉演奏，

伊尼亚斯·莫谢列斯称赞14岁的维厄唐为"一个了不起的孩子，他的美妙的演奏引起了巨大注意"，13岁的约阿希姆在门德尔松的指挥下拉贝多芬协奏曲，10岁的维尼亚夫斯基拉帕格尼尼的前十首随想曲给老师马萨尔特听，12岁的克莱斯勒赢得巴黎音乐学院的一等奖，11岁的韦切伊在伦敦首次登台，12岁的埃尔曼在柏林首次登台演奏柴科夫斯基的协奏曲等等、等等的录音，那该有多好！可是，直到今天，多亏有了密纹唱片，我们才能领略美妙的演奏的昨天和今天的真面目。在幼年梅纽因身上，我们不必依赖当时的评论和报导。他们用尽最高级的词语来形容他征服听众的无比效果以及他的审美天赋，但是对于他的小提琴技巧报导极少，甚至可以说从不加以认真剖析。

梅纽因最早的一张唱片录于1928年，在卡内基音乐厅和弗里茨·布施指挥的纽约交响乐团合作演奏贝多芬的协奏曲的那次令人难忘的音乐会以后不久。因此，唱片上虽然全是些小曲，也能从中窥见他当时演技之一斑。他的音准状况、相对成熟的揉指、右臂的发音（及弹性）、音乐修养成熟过程中的风格特点以及内容表达的程度。最早的几首乐曲，无论怎么说也还是一个孩子的演奏。不过为观察他日后的发展——正反两个方面的发展——提供具体的线索。

一听这些唱片便明白为什么有这么多观察家把这个不足12岁的孩子誉为天才。他那表现乐句的天赋本能，用小提琴讲故事的天赋本能是令人惊异的。那是一种难以描绘的甜蜜、童稚的表情，但已染有某种成熟的意味，不容人以年岁加以分类的成熟意味。他的音乐个性虽未完全定型，但已十分明显。

音准总的说来很干净，虽然不无缺点。手指极为灵活流利，虽然手指技巧不太过硬、没有那种经过长期艰苦严格的音阶和琶音练习而获得的严谨的精确性。揉指幅度宽，摆动偏慢，不过

音色已焕发出独特的个性。唱片中有许多不必要的滑音，其中也不乏高雅的趣味，略嫌过火。右手发声宏亮，这是气度恢宏的演奏所不可或缺的。分弓发音清晰，但不够尖脆。从音乐上来说，演奏基本上还算规矩，但已可窥见成人梅纽因由着兴致拉去，有时近乎吉普赛的神情。他的风格不代表任何传统乐派，自我表现是他的音乐风度 的印记。1928、1929 年的唱片（共 12 张）的钢琴伴奏都是他的第一位名师路易斯·珀辛格。

梅纽因唱片目录上的第一首乐曲是约瑟夫·阿克伦改编的 16 世纪的一首如泣如诉的《罗马内斯卡》，作者佚名，是 1928 年 3 月 5 日灌录的三首乐曲之一。其他两首为莫纳斯特 里奥的轻盈的《莫雷纳山岭》和里斯的《水性杨花的女人》。这两首属梅纽因早期的最佳唱片。莫纳斯特里奥的那首宛转动听、热情洋溢，仿佛涌自这孩子的内心深处。里斯的那首急泻而下，欢快沸腾。两星期后录的费奥科的《快板》轻捷明快，乐句结束音上的宽幅揉指暴露出独奏家尚不够成熟。

有七首乐曲录于 1929 年 2 月 12 日。这孩子的揉指和风格调度无显著变化，但可见其曲目大幅度增加，其中大多数后来都灌了唱片。布洛赫的《犹太教会曲调》拉来富有青春的热情。对付八度揉指和G弦、E弦高处的揉指很吃力，说明他的左手仍未得到均衡发展，尽管在过去的一年中经常演奏一些令人眼花缭乱的乐曲，如巴齐尼的《精灵轮舞》和帕格尼尼的《钟》。亨德尔-弗莱什的《祈祷》一曲中滑音泛滥、音准不够完美，但音色颇具个性。勒克莱尔的《萨拉班德和铃鼓》中，慢的一段浪漫过度，快的乐章则太匆促。但是未来的梅纽因演奏巴罗克和古典主义音乐时的高贵风格在此已见端倪。

莫扎特的G大调第三协奏曲（K.216）中的 慢板（用钢 琴伴奏）让人窥见这个孩子才具之不凡。不错，他的演奏态度又失之

浪漫过度，滑音太多，而且多半用单指滑音。但是每一个拉小提琴的人都知道，要把莫扎特的慢乐章拉得既有声音美又有心灵美是多么不易，而这位少年却能以天使般的感情突出这些品质。森格尔的《苏格兰田园曲》采用完整的原版，不用埃尔曼唱片上的节本，表现出童稚的天真可爱；话又说回来，埃尔曼的音色卓绝的演奏仍然是无与伦比的。珀辛格改编的塞拉诺的《奥尔维多之歌》和萨马泽伊的《西班牙之歌》都是说明这孩子天生爱好艳丽美感的旋律的绝妙例子。施波尔-珀辛格的短小的《回旋曲》拉得轻松活泼。

这一时期，他第一次灌录了著名的大型作品——巴赫的C大调第三奏鸣曲，那是在1929年11月13日。同一天他还灌录了贝多芬的第一奏鸣曲(Op.12)。这一努力只能说不够成熟，虽然用心可嘉。我们听到的是一个手指摆幅大而音乐悟性平平的小男孩笨拙地对付这两部巨著中的棘手的挑战。他的缺点在巴赫中特别明显。我绝无贬低打击之意，对一个12岁的孩子来说，这样做本身就是一个宏伟的壮举。我不过想说明一点事实：尽管评论家们奉若神明、齐声欢呼和散哪①，当时的梅纽因到底是羽翼未丰，比他最为令人刮目相看的时期的第一阶段还早三年呢。

进步神速。在1930年12月11日灌录的科雷利的《福利亚舞曲》中，他的揉指已紧凑、有力多了；热情得忘乎所以的演释嵌上一些不很得体的滑音；音准不错，虽然并非都能一举中的。风格上虽有过火之处，但整个演奏尚能引人入胜。同一天灌录的帕格尼尼的《钟》虽仍散发出青春少年的气息，但不愧为精彩杰作，令人瞠目。这首乐曲中包含帕格尼尼第二协奏曲末乐章的

① 和散哪(Hosanna)为宗教中赞美上帝之语。——译注

大部分内容，抒情的双泛音，梅纽因用揉指拉来淋漓酣畅，这样的技巧在任何年龄的小提琴家身上都是少有的。到1931年11月6日，他第一次灌录布鲁赫的G小调第一协奏曲（此曲先后录过五次），由兰登·罗纳尔德爵士指挥伦敦交响乐团合作。这张唱片的声音显然更富活力，风格也更炽热。此时的梅纽因正从神童步入青年奇才阶段，他的表情才能正如鲜花怒放。在此初期，他经常和乐队一气连拉三首协奏曲，或者拉一首巴赫协奏曲加上布拉姆斯和贝多芬，或者拉一首莫扎特协奏曲加上拉罗的《西班牙交响曲》的五个乐章和贝多芬协奏曲。我听过他一场音乐会，拉上述三套中最后一套协奏曲。前两首令人叫绝，当拉到贝多芬时，渐渐显得体力不支，演奏不免疲沓。但可以想见，观众的掌声仍是震耳欲聋。年方16岁，宣传材料已称他能演奏贝多芬而"赋以海菲茨身上所没有的热情"。他的音乐会场场爆满。

至此，不妨看一看梅纽因受业的老师和他所受的训练。5岁时，他被送到安克尔斯那里，受了一年小提琴的启蒙教育。1922年起，师事路易斯·珀辛格。珀辛格是伊萨依的学生，当时在旧金山交响乐团任首席。珀辛格在一本可爱而有价值的小书《为什么学小提琴》中说："我敢说，没有人敢于不承认这样一个事实：自有小提琴之日起，它就是一件唱歌的乐器。"珀辛格的音乐素养的核心便是在小提琴上唱歌、唱歌、再唱歌。这一信念一下子便灌输给他的这位天才学生。

珀辛格本人是一个基本功扎实的演奏家，但他似乎因这孩子吸收曲目的无穷容量而惊呆了，于是任其陶醉于神话般的直觉本能，而放松了对分析能力的培养。梅纽因转至埃内斯库（他认为埃内斯库是"生平见到过的最全面、最伟大的音乐家"）门下后，这种训练方法非但有增无减，甚至用到最严谨的乐曲的学习中去。依据珀辛格和埃内斯库各人的时间和负担，孩子长年来

轮流跟这两人上课。这样居然还行得通，因为珀辛格是伊萨依的学生，埃内斯库基本上也是法国比利时乐派的产物，两人的教养并不互相抵触。再说，珀辛格对小提琴表情高于一切的执着和埃内斯库的半吉普赛气质（虽然必须强调埃内斯库的音乐趣味是十分高雅的），特别在小提琴声音的概念上，是完全一致的。

奇怪的是，埃内斯库居然介绍梅纽因去跟德国小提琴家阿道尔夫·布施学习。阿道尔夫是指挥家弗里茨·布施的兄弟，后与钢琴家鲁道尔夫·塞尔金合作並结成翁婿。据梅纽因今天分析，"埃内斯库把这位了不起的德国同行看作一股矫枉纠偏的力量。"（梅纽因此话真的是指弥补不足以求得均衡发展吗？）

布施显然具有最崇高的道德标准和人道主义标准。他虽然不是犹太人，但是有骨气和勇气，在纳粹分子禁止他与塞尔金（后者是犹太人）合作以后，拒绝再在第三帝国演出。这和那显赫的指挥大师富特文格勒形成多么鲜明的对比。据说富特文格勒帮助过几个犹太音乐家，因此有些犹太艺术家（包括梅纽因在内）对他赞扬备至。但是当数量惊人的普通的犹太音乐家和音乐教育家，包括他手下的乐队演奏员，被集中起来像牛群一样用不同方法屠宰时，富特文格勒居然能轻松愉快地为纳粹分子演奏！

我说奇怪，是指我不理解埃内斯库何以介绍布施。梅纽因固然可以向布施学到德国的文化和音乐传统，但是这些东西在别人那里也能学到。我认为布施的人品固然令人崇敬，但这和小提琴造诣是两回事。梅纽因谈到他从师布施的两个夏天时，不乏溢美之辞；然而，事实总归是事实。布施代表的是一个非常落伍而对 20 世纪取得的进步和各种新鲜事物非常反感的乐派。

我的看法是，和布施的枯燥乏味的倒退倾向接触几个月对

于梅纽因这样一个不听驾驭的小提琴天才来说，不可能产生多大危害。可是，当时梅纽因迫切需要的是一个对小提琴有高度分析性的头脑，能以当时最进步的方式理智而循循诱导地探查出各种技巧上的毛病并加以纠正的人。这人不是布施，应是卡尔·弗莱什。奇怪的是，埃内斯库这样一个阅历丰富而细心敏感的音乐家怎么会看不出来！珀辛格的错误性质与之相仿，他没有及早坚持加强孩子的技巧训练，这也是无法解释的。倒是珀辛格的老师伊萨依一听就觉察这孩子的问题所在。他听完梅纽因的演奏后，立即要他拉A大调四个八度的琶音，梅纽因自己回忆时写道："我像只瞎老鼠一样在指板上摸索。"伊萨依当即简单明了地劝他回去练习音阶和琶音。

随后几年里，梅纽因拉下了技巧性音乐中各种类型的音阶和琶音，单凭他那惊人的天赋奇才也完全能对付，但终究不能开脱老师们的失职；他们未曾训练这个悟性极高的孩子以理智分析的态度理解自己在小提琴上所做的一切。我们禁不住要问，是否因为梅纽因的声誉太大，加上随之而来的宣传和巨大收益，不恰当地影响了珀辛格和埃内斯库，使他们疏忽了教学责任中这一个无比重要的方面？

不管责任在谁，他们没能抓住梅纽因技巧问题的苗子，后果是给他带来多少年痛苦的自我解剖和苦恼的试验，艺术生涯的前途因之而彻底改观。

当时，这孩子继续从胜利走向胜利。1932年7月15日，梅纽因获得了一个16岁的人可能获得的最高荣誉，与埃尔加亲自指挥的伦敦交响乐团一起录制埃尔加的协奏曲唱片。揉指仍未达到两年后的速度，但表情和沟通能力堪称神奇。此后数十年中，这首协奏曲出过不少种唱片，但是我认为没有一张能像梅纽因那样深得音乐中的爱德华时期的时代风貌，虽然海菲茨的演

奏更为无懈可击。协奏曲最早由阿尔贝·萨门斯录过唱片，但是梅纽因的这张唱片使这首乐曲得以重新流传。梅纽因在1966年重录的那张唱片，演奏反而不如少年时干净，声音和真情流露也都不如前一张那样一贯而稳定。同年，他还录制了那张卓绝的帕格尼尼-克莱斯勒的第24首随想曲，无伴奏，一般人拉得很快的三度和十度的音阶变奏，他拉得慢而富于歌唱性。最后部分加了几段奥尔的变奏，恰如其分；八度变奏也是在纵情歌唱。

维尼亚夫斯基的《塔兰泰拉谐谑曲》录于1932年5月23日，比那张划时代的埃尔加协奏曲唱片早一个月零一天。他已俨然是一位成人的辉煌的技艺大师。《谐谑曲》奏来得心应手，手指和运弓轻巧自如、灵活透顶。这首考验技巧的力作有四十余位小提琴家录过唱片，都拉得干净利索，但是在中段的旋律声部之妩媚、音色之浓郁程度上，大人与孩子不同，而在这一方面，16岁的梅纽因的演奏名列前四五名。

1932年6月20日，梅纽因和埃内斯库指挥的巴黎交响乐团第一次录制拉罗的《西班牙交响曲》，演奏热烈有趣，把奥尔弟子们一贯忽视（据说因嫌全曲太长）的、其实是西班牙风味最足、最为炽热的第三乐章《间奏曲》也录了下来。梅纽因是使这段《间奏曲》重新流行的催化剂，今天已不大有人删节了。1947年与富尔内指挥的科隆音乐会乐队重新录制唱片，揉指比这张浓，但不如这张工整。

同年他第一次录制了莫扎特协奏曲唱片，此后录了许多张，八首都有：包括五首经证实确为莫扎特所作的，加上《阿黛莱德》、常标为第六的精灵似的降E大调和庄重的D大调，也即第七。梅纽因和莫扎特特别有缘，1932年6月4日录制的第七协奏曲便是明证，可以说是充满青春活力、天真快乐，毫无矫揉造作之痕。他演奏的莫扎特在第一乐章和末乐章中总是"笑容

可掬"，在慢乐章中悠扬地歌唱。这些特点在1934年5月19日录的《阿黛莱德》中可谓登峰造极。

1934年（5月19日）也是梅纽因录帕格尼尼第一协奏曲的日子，采用索雷的长篇累牍的华彩段，由皮埃尔·蒙特指挥巴黎交响乐团协奏。梅纽因恢复了这首协奏曲的三乐章全貌，淘汰了历来（特别在奥尔的学生中间）喜欢用威廉密编订的版本，其中只有第一乐章和华彩段。从此出现了许多精彩的全本演奏的唱片，但是，最杰出者仍推梅纽因18岁时录的这一张。这首协奏曲具有强烈的歌剧性，有罗西尼、贝利尼和唐尼采蒂的影响。在戏剧化的第二乐章中，梅纽因的戏剧神采比起任何一位小提琴家来，都有过之而无不及。1950年第二次录时由菲斯图拉里指挥伦敦交响乐团协奏，第三次在1960年前后，与埃雷德和伦敦交响乐团合作，拉得都不错，但是在情真意切、一气呵成上，细部技巧工整上、声音优美和气息清新上，都赶不上1934年的那一张。

有人不免要问，如此称颂第一张埃尔加和帕格尼尼的唱片，是不是看在他青春年少份上？绝对不是。这两张唱片是他最干净、最有灵气的演奏，生理和心理上都无拘束。

也是在1934年，梅纽因录了帕格尼尼的《无穷动》，速度比少年海菲茨还快了几秒，但是没有海菲茨那样一针见血、斩钉截铁的音准。在巴齐尼的《精灵轮舞》这张唱片中，他似乎有意和海菲茨力争高下，一比晶光闪熠的技艺。他的演奏固然光芒四射，但是音准不如海菲茨那样一丝不苟。

这是他的最佳年华。在这一年里，他第二次录了巴赫的C大调第三奏鸣曲。事隔五年，他的视野和音乐修养大有长进。声音丰实有力，步调宜人，技巧出色。以后还录过几次，显示出更成熟的构思，但在小提琴技艺上（特别是在70年代最后灌录的

一张唱片中)，运弓细软，不如以前稳定，变得很做作，特别是在中弓至弓尖部分。

把梅纽因演奏的巴赫奏鸣曲和同行中某些人的唱片进行比较后判其高下，十分重要。后者把六部杰作演奏得晶莹透彻、一个个细节光洁如珍珠、小心翼翼避免浪漫蒂克的姿态。

上述种种功夫可能给人深刻印象，但在现场演奏中，有判辨力的人一听便觉得小提琴技巧再高、音乐悟性再强，相比之下总嫌气势不够恢宏，有些地方甚至苍白无力。梅纽因则不然，在青春气盛之际、甚至在以后的几十年中，他现场演奏的巴赫听来总是气势庞然、血气方刚，拉出的和弦共鸣洪亮如管风琴，这样的演奏无愧于作者，这位生育过二十个子女的父亲，因反抗雇主而锒铛入狱的大丈夫。梅纽因拉来不仅工整秀美，而且用重笔勾划巴赫的粗犷豪放的本质。他拉的巴赫从不沉闷，从无学究气。

1935 年录的B小调独奏帕蒂塔唱片，技巧无懈可击，虽然阿勒芒和布雷两段有些激动过火，揉指有时也嫌过多。70 年代录的唱片，有一些回声装置，阿勒芒显著地慢了下来，布雷的步子仍较轻快，不过放松得多了。整个演奏则不如以前干净。

将 1940 年以前录的和晚期录的同一作品的唱片相比，有一点应着重指出：在巴赫、贝多芬、布拉姆斯及其他一些不仅要求发乎至性的表情，还至少同样程度地要求深刻的理智力量和渊博的音乐修养的巨著中，他的演奏明显地随年岁而成熟丰满了。这里指的当然不仅是纯粹的小提琴技巧。

1935 年 12 月，1936 和 1938 年中(1937 年的唱片未登记在册)，梅纽因灌录了大量的克莱斯勒、萨拉萨蒂、维尼亚夫斯基和帕格尼尼的脍炙人口的小提琴小品以及这一类的娱乐性乐曲。

1936 年 1 月 21 日 录的四首小曲最卓越地证明梅纽因的非凡魔力。他的揉指到十九岁时已练得浓郁如火、挥洒自如，达到

了令人难以置信的高度。为了求取独特而卓绝的效果，他炫技时不像大多数艺术家那样拘谨求稳，而喜欢"腾空跳"，这种大胆精神只有少数禀赋得天独厚的人才具备。萨拉萨蒂、伊萨依和海菲茨就属于这一类敢想敢作的人，帕格尼尼更不用说了。梅纽因在拉G弦和E弦上最高把位时，照例用手指按弦，发出结实而如通电般响亮的声音，不愿求助于老式的比较稳妥有把握的泛音奏法。

布拉姆斯-约阿希姆的三首匈牙利舞曲 Nos.7、17 和 No.1中，燃烧着炽烈的吉普赛式的热情。第一首中鞭抽似的琶音(可以不拉的)音准略有偏差；但是就音乐的内涵来说，震撼人心，尤其是第 7 首。萨拉萨蒂的《木屐舞》晶莹玲珑，左手的手指拨弦生气勃勃、断音松脆、分句错综复杂。《巴斯克随想曲》也是既泼辣又风度翩翩，略经删节。最后一段变奏快得出奇，但不如海菲茨那么尽善尽美。在这一时期以表现音色为主的唱片中，拉威尔的《卡迪什①》有着美好的激情，虽然有几处音准上的瑕疵；维尼亚夫斯基的《传奇》富于戏剧化的表情；舒曼-克莱斯勒的《A大调浪漫曲》中的不安情绪耐人寻味；格拉纳多斯的《第 5 西班牙舞曲》搏动着香艳的情欲。

同时，他也灌录名作的唱片，如巴赫的第一套奏鸣曲与帕蒂塔，巴赫、贝多芬、弗朗克、布拉姆斯、莫扎特、埃内斯库、勒克和皮泽蒂的小提琴与钢琴奏鸣曲，与他的大妹妹赫芙齐芭合作。在漫长的艺术生涯中，梅纽因和许多钢琴家合作过，灌录过唱片，但是耶胡迪和赫芙齐芭（和另一个天才的妹妹雅尔塔则很少合作）的二重奏始终是梅纽因家族艺术生活中的一个重要篇章，直到赫芙齐芭最近去世，深为世人所婉惜。兄妹二人的合作以1933

---

① 犹太教追思祷文。——译注

年的莫扎特奏鸣曲(K.526)开始，第二年便紧接着录舒曼和贝多芬的奏鸣曲。

赫美齐芭是一位了不起的钢琴家，从不畏缩退让，而是千方百计配合她哥哥的审美气质；耶胡迪当然是这组精彩合作中的主角，但是一个具有非凡天赋和强烈个性的器乐家需要另一位音乐家的配合，才能相得益彰。兄妹二人的合奏不仅舞台形象俊美，而且演奏水乳交融、洗练沉着。

1937年，梅纽因卷入了一场小小风波。三个人选——梅纽因、杰利·道拉尼和库伦坎普——中谁来首演那部久被遗忘的舒曼协奏曲。库伦坎普有纳粹政府作后台，协奏曲的版权又在纳粹政府手中，于是抢先几天演出了。梅纽因继之在卡内基音乐厅演出，用钢琴伴奏。不久后，约阿希姆的侄孙女道拉尼又和圣路易交响乐团一起演出（道拉尼自称是在一次舒曼显灵的降神会上知道这首乐曲的)。不论其用意和目的如何，是梅纽因而不是别人，使这首有着勃拉姆斯式的阴郁沉思，重复多得令人腻烦，虽不一气呵成，但也不乏优美篇章之作，一度重受欢迎；他的技艺比另外两人高明不知多少倍。他在1938年与巴比罗利指挥的纽约爱乐乐团合作录制的唱片气质高贵，发扬了这首协奏曲的优点，大大地化瑕为瑜。

就这样，梅纽因的青春黄金时期在30年代与40年代之交开始走向结束。许多专业观察家坚持说他从此再也拉不到以前那么好，说他和埃尔曼一样，登台从艺十五年后开始走下坡路。如果只指专业技巧这一狭隘的范围而言，本文作者同意此说。不过，天性的自然威力不容忽视。梅纽因这样才华横溢的人和艺术家也不是随随便便一笔勾销得了的。让我们来仔细研究一下梅纽因在全盛时期的演奏艺术中体现的小提琴天赋和审美天赋。

梅纽因的声音和风格洋溢着美感。有人说这得自埃内斯库吉普赛色彩的音乐素养，也许不无道理。但如果他本人不具备天生的美感交流的强烈愿望，那是谁也教不会他的。梅纽因高度个性化的滑音和换把，有时简直是放浪形骸，特别在演奏浪漫派的音乐时。他从小就不回避一只或不止一只手指在琴弦上滑上滑下，追求火热的表情。这种奏法最为得手时效果极佳，成为他的风格的有机因素。

耶胡迪爵士也是典型的犹太演奏家；他的气质与犹太祖先的强烈感情和气质直接沟通。犹太裔小提琴家如埃尔曼、奥伊斯特拉赫和今天的帕尔曼无不能纵情驰骋于极端唯情论到瘦瘠的学院派的天地之间，他们的音乐表情一听便知其为犹太人，虽然方式不同。这三个人各有千秋地反映了和东欧意第绪文化有历史渊源的民间的哈西德教派的精神；而梅纽因的犹太气质及其电力充沛、气势辽阔的戏剧化色彩，则反映出圣经《旧约》的吟诵性，不论在他演奏布洛赫、布拉姆斯、巴托克、埃尔加，还是在十分有把握地演奏贝多芬、莫扎特或巴赫时（程度上略少于前几位作曲家）。

梅纽因的音色不仅丰美，还有一种属于全世界全人类的品质，以其个人所独有的方式表现出来。是这一种难以模仿、绝无可能与别人混淆的声音使他跻身于为数不多的出类拔萃的小提琴家之列。他的演奏雍容华丽，自有一番高贵气派。他是一位由尘世的狂喜和高雅教养水乳交融而造就的独一无二的艺术家。

梅纽因从小便是听众的宠儿。面对这蕴藏着惊人才华的幼小身躯，人们禁不住欢呼。他长大后，听众无不感受到他有着一颗高尚博大的心灵，是一位超越了单纯小提琴演奏、集多种美德于一身的人而立即报以共鸣。这样，不完全依靠他演奏的好坏，单凭他那人格的力量也足以保持其传奇般的光辉。

成长並受业于海菲茨的时代，不可能不受海菲茨立下的技术标准的影响。但是，尽管梅纽因的技巧不凡，他基本上属于伊萨依、克莱斯勒和埃内斯库的路子，是一个重笔浓彩描绘音乐意境和绘声绘色地讲故事的人。即使在最佳演奏中，也不追求尽善尽美，而是力求表达他所体会的乐曲的心灵，此外一切都可以在所不计。

要我说出最喜欢他早年全盛时期演奏特点中的哪一点，我一定说最爱他的自发的至性流露，这是和他演释中的直觉分不开的。他的名师们未能好好训练他的基本功，加深了他非凡的音乐本能和贫乏的自我解剖能力之间的鸿沟。梅纽因天性敦厚，从不责怪对此有不可推卸责任的人；不过，他坦率地承认自己后来为此付出的代价。马吉多夫在《耶胡迪·梅纽因》一书中提到这一危机，称之为"改造"阶段。在此，我们看到一位享有国际声誉的善良的天才在炼狱里受煎熬，理智地探求小提琴演奏的真谛。

同一时期中，他的第一次婚姻陷于失败，夫妻分手，加深了他的痛苦。换成意志力稍弱的人，很容易在痛苦的漩涡中淹没。梅纽因顽强地搏斗着，尽管许多次演奏以惨败告终。我还记得40年代第二次世界大战时期，他的演奏会总是以雄壮的《星条旗》改编曲开始，但是音乐会过程中洋相百出，不是技巧欠缺便是记忆失误。

梅纽因到处求助；人们尽管给予种种善意的忠告，但最终还只能依靠自己动脑筋谋求解决。40年代头六七年的唱片也记录着技巧的衰退。

克莱斯勒怀着父辈的关切谈论梅纽因的问题时说："我早就料到他会遇到巨大困难的。幸而有些困难的根子並不在他，而在于听众不愿正视自然规律。听众指望耶胡迪在少年时期过后

仍保持原先的进步速度……但他已经达到了艺术家的最艰巨的目标，他还是他，不论拉什么，不论拉得多么忠实，他依然是耶胡迪。”

也许克莱斯勒对一位备受尊敬的同行过于宽厚，因而避开了问题的关键。“不论拉什么，不论拉得多么忠实，他依然是耶胡迪”这些话适用于任何一个有强烈个性的人，不论他是在艺术道路上腾飞，还是在失望的泥潭里挣扎。事实是，梅纽因有过致命的崩溃，尽管进行了非凡的努力，但是从未完全复苏。这场灾难同听众对他的期望无关，克莱斯勒回避现实，这于事无补。

梅纽因还有一个巨大的障碍。他不仅要同其他明星级演奏家竞争以求生存，还有一个最大的劲敌，那便是耶胡迪·梅纽因自己和很早便得到的盛誉。如果以听众人数、演出报酬和票房收入为标记，他确已抵住了竞争者的压力。但是，在许多直接的观察家看来，他的天赋潜力並未得到充分发挥。为此他免不了遭受人们窃窃私议：“梅纽因是怎么回事。”“从前真了不起，可惜埃内斯库把他毁了。”

至此，我们看到了梅纽因经历的三个阶段：十岁以前是神童，青少年时代是奇迹，进入成年时陷入崩溃的深渊。如果他只具备那令人难以置信的本能，很可能早已和许多殒落的小明星一般湮灭无闻了。但是，他还有天赐的卓越智慧，开始分析自己的技巧，终于治愈创伤，虽然说不上完全康复，却也足以保证在若干年失调后东山再起，干出一番体面而成功的事业来。如今他已摆脱玷污他青年时代的神童幼稚病（这是在温室里长大的结果），同黛安娜·古尔德的结合赐于他新的幸福，他获得了新的信心和力量。再加上节制饮食、注意劳逸，他进入了新的时期。

虽说已相对康复，梅纽因对乐器的控制不无问题。有时令

人觉得他自己也不知道在手指和弓子下的琴弦会有什么效果。但是，尽管不免惊慌，此后十二年间，他还是演出了许多场颇能给人以启迪和耐人寻味的音乐会。有些专业小提琴家坚持以技巧质量稳定与否而不以音乐交流来评论梅纽因，我认为对那一时期的他来说是没有抓住要害。不错，拉得比他更接近完美的小提琴家，大有人在。但是，无论他们拉得多么辉煌，多么真诚，其中有许多人从来没有真正打动人心的力量。而梅纽因即使在真情流露受到理性思维干扰而不应有地抑制时，或者说灵感暂时被掩时，听众也总能指望听到一两句超凡脱俗的乐句脱颖而出。

1947年到50年代末，梅纽因灌制了许多令人赞美的唱片：有热情似火、技艺精娴的维厄唐第四和第五协奏曲；布拉姆斯协奏曲，与富特文格勒合作，演释雄浑而气势辽阔；特邀巴托克写的复杂的独奏奏鸣曲（1959年第二次录制唱片）和巴托克的第二协奏曲（1953年第二次录制唱片，与富特文格勒合作），二曲都拉得精美绝伦，富有狂想曲意趣；普罗科菲耶夫的第一奏鸣曲，其演释美得令人神魂颠倒；贝多芬协奏曲，演奏优雅华贵，对第三乐章中克莱斯勒的华彩段的困难应付裕如（后来与克伦普勒合作的唱片中删掉了那讨厌的一段）；还有一张和杰拉尔德·穆尔合作的勒克的奏鸣曲，感情浓郁奔放。在胡闹类型的曲目中，必须提一下宁恩的挑逗性的《格拉纳迪纳》，简直可以喻之为“情欲的高潮”。另外必须指出一点，这些唱片虽说有不少可取之处，但也都有一些技巧上的微疵。

具体日期不详，在过了五十岁后不久，右臂拉下半弓时开始出现摇晃，严重影响演奏的其他方面。早年养成的一些问题使充满青春活力的本能的演奏发展到以理性为决定因素的演奏，生理心理均以理性为决定因素。梅纽因在《没有走完的路》一书中不愿涉及晚年的这些问题，虽然看来主要是生理方面的原因，

但是真是这样吗？永远是个谜。即使有问题，他也只愿自己知道。除了运弓不稳定外，音准也不时出现略为偏高的倾向(偏低时较少)，说明听觉也出现一定程度的退化。

这类失误在现场或电视演出中比唱片更加显著。人们一望而知他在进行巨大努力保持控制，但是下半弓的颤抖已严重到使好心祝愿他成功的人都为之脸红。从好的一面来看，上半弓的分弓，如在巴赫的E大调独奏帕蒂塔的前奏中，尚称游刃有余。可是，他的分弓也经常出现摩擦声。有些现场演奏中左右手都屡出错误，简直让人觉得唯有退出舞台才能保持体面。反正，愿意继续领略梅纽因技艺的日益暗淡的余辉的人必须对演出中的缺点有思想准备。

奇怪的是，梅纽因在近十五年来退化期间反倒录制了一些值得称赞的唱片，这是现代录音工艺的神力。他的布洛赫协奏曲不愧为希伯来天启录式热忱的典范，比起西盖蒂优秀的首演来，音色令人信服和满意得多。他的沃尔登、西贝柳斯和戴留斯协奏曲也洋溢着青年时代演奏埃尔加协奏曲时的美妙而深挚的感情。他的全套莫扎特协奏曲、门德尔松的D小调、维奥蒂的第22和第16协奏曲，以及维瓦尔蒂的《四季》，仍闪烁着超群的生机。他的卓绝的音色为尼尔森和布鲁赫的第二协奏曲、马尔科姆·威廉森和伦诺克斯·伯克利的现代协奏曲增添光彩。热情之火自然不如当年，偶尔也出现干巴巴的声音，但是表现力如旧。听着他吃力地挣扎，感情色彩的滑音频频使用(但既不得法又不得其所)，勉强应付一个个乐句，尤其在纯古典主义的作品如贝多芬协奏曲中，不禁替他伤心！

近年来，梅纽因的兴趣和活动范围与日俱增，拉中提琴便是一例。作为中提琴家，他不仅灌录了柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》，还录制沃尔登和巴托克的中提琴协奏曲。这一方面的造

诣，至本文写作之时，尚未有任何一个明星级小提琴家可与他比美，以拉中提琴为其艺术生涯的重要部分的朱克曼也不例外。梅纽因的这些唱片音色丰腴、气势豪放，值得称颂。

他和拉维·香卡一起搞印度音乐是又一项试验，虽然说不上开创有持久价值的小提琴演奏新天地，却也有趣而引人入胜。他同斯特凡·格拉佩利这位奇妙的“热”小提琴手组成的爵士乐二重奏，趣味不俗，清新可喜。两人录了几张可爱的流行歌曲改编曲，梅纽因在其中任“正面角色”，格拉佩利进行即兴翻花。梅纽因和海菲茨一样，具备把这些美丽小曲拉得真切动人所不可缺少的声音和风格。

梅纽因的曲目极广，除耸人听闻的先锋派音乐外，什么都拉。出人意外的是，他从未灌录柴科夫斯基、格拉祖诺夫、普罗科菲耶夫（二首）、维尼亚夫斯基（二首，我听他在年轻时拉过升F小调第一，技艺之精湛令人敬畏）等人的协奏曲和布鲁赫的《苏格兰幻想曲》。

在独奏会上与他合作的钢琴家不止一人，除赫芙齐芭外，主要是马塞尔·加泽尔，还有不下二十人和他一起或灌录唱片或现场演出过。钢琴家中有路易斯·肯特纳（他的妹夫）、杰拉尔德·穆尔、威廉·肯普夫和阿道尔夫·鲍勒，（仅举数人为例）；大提琴家中有莫里斯·艾森伯格、莫里斯·让德隆、保罗·托特利埃和加斯帕·卡萨多；中提琴家鲁道尔夫·巴尔沙伊，长笛家伊琳·谢弗，圆号家阿伦·西维尔，小提琴家乔治·埃内斯库，乔孔达·迪·维托，阿尔贝托·利西和内尔·戈特科夫斯基。

梅纽因已是一个综合性的人士：坚信世界主义的国际公民；争取和平的游侠骑士；慷慨施予而从不自我标榜的利他主义者；热烈提倡瑜珈养身之道；钻研记载不多的民族文化（与柯蒂斯·

戴维斯合著《人类的音乐》一书）；是一个心直口快的正人君子，有思想，不论是否适合时宜，必以行动百折不挠地坚持证明自己的想法；有时被人套上一顶不切实际的空想家的帽子，因为他想从哲理上讲"与（各式）人为（各式）善"。

这位小提琴家现正继续从事指挥，取得了一定（虽不大）成功；並为培养年轻一代倾注大量精力，在英国萨里郡办了一所天才儿童音乐寄宿学校，成绩斐然，还在瑞士格斯塔德创办了一所国际梅纽因音乐学院。

他写过一本书《耶胡迪·梅纽因小提琴六讲》。这是一篇冗长的专著，虽有一些独到的见解，但花了好几页篇幅大谈呼吸、姿势、伸展、平衡和喻伽练功之类的问题，而对揉指这么一个重要的课题，总共只写了一百六十二个字。尽管作者用心良苦，文章失之空谈理论，未能提供具体的日常练琴方法，以供学生从中实用而系统地吸取梅纽因的各种思想。因而此书只能算是一件小提琴教学方面的摆饰品。

梅纽因是新型的20世纪小提琴家和社会活动家，他发表声明，参与人道主义活动等社会事业；在这一点上，只有艾萨克·斯特恩可以和他相提并论。从事社会、哲学、政治活动要花时间，不免和小提琴家不可或缺的不断地、大量地、专注地练琴发生矛盾，因此往往影响这位社会活动家的演奏。

有人可能赞赏他关心、参与小提琴专业以外的事，也有人会指出其中有些活动天真幼稚、毫无实效，卷进去是不识时务，甚至是自讨苦吃。但是，不论怎么说，梅纽因的所作所为证明他是一个敢想敢做、有理想而没有私心杂念的人。作为小提琴家，他的确是一代英杰，一位巍然屹立的艺术家。他的最佳演奏对于不仅用耳朵听而且用心灵感受音乐的人来说，有不可抗拒的魅力。

女子与小提琴

考察女子在小提琴演奏史上的作用，在许多方面和考察她们在其他各种文化事业、专业活动中的作用必然是相仿的。一个女人在与男人的直接(或间接)的竞争中取得成功的可能性，从根本上说，决定于她生活的时代的社会风气和习惯。掌握小提琴所要求付出的持续不断的苦练、牺牲和似痴如醉的献身精神为其他职业所少有，由此也可看出希冀攀登艺术顶峰的女子面临的挑战何等巨大！

有些人不赞成女小提琴家接受这样的挑战，说什么不朽的小提琴家，如科雷利、帕格尼尼、约阿希姆、伊萨依、克莱斯勒、海菲茨和任何时代的一流小提琴家中，没有一个是女的。如果不限于最高水平的独奏技艺而全面观察小提琴艺术的各个方面，不难发现此种说法之偏颇。诚然，现代小提琴演奏时代(一般从科雷利算起)开始迄今百余年来，妇女的参与和贡献是不大的，这和她们受压制的社会地位有关。随着种种社会自由的获得，妇女对小提琴的爱好增强了，妇女从事小提琴演奏的前景是光明的，下文足以为证。

在讨论女小提琴家和男子相比的优缺点时，人们常说存在两性的心理差异，大谈其所谓女性的气质，说女子更敏感、细腻、娴雅、有灵气、更直觉等等。

男女之间当然有根本的差异，而差异何在，可以争论不休。

但是就事论事的说，除社会因素外，最能让人接受的一点是生理而不是心理差异。女人和男人一样，各有各的气质，从豪放到文静；有的女人表现出强烈的个性，有的则几无特征可言；有的拉起琴来感情奔放，有的则是干巴巴的一股学究味。

有的女子拉琴冲动、豪放，有的则温柔、沉静；有的表现出睿智，有的只有肤浅的音乐感。妇女的传统的社会形象——温顺如依人小鸟（特别在18、19世纪）——本身就要求女子拉琴时具有“大家闺秀”的风度，这一点谁否认得了？

身材比较矮小和体力较弱决不是决定性因素，埃尔曼、胡贝尔曼、里奇和许多身材矮小的男小提琴家的成功就是明证，虽然有些娇小的女子在肌肉力气方面的确受到限制。可是，有些观察家，包括笔者本人在内，深信即使男子中也有个别人的骨骼结构、左手指尖肉垫的宽度、厚度和肉的分布特别有利于发出最洪亮、最丰满的声音（虽然浓度和分贝数不一定最高）。

到20世纪初，撇开最了不起的男性小提琴家不说，即使是经验最丰富的专业评委也越来越难以听出（往往甚至根本听不出）有才华的参赛者的性别来，尤其在选手隔了帷幕演奏的情况下。此文虽只谈女子小提琴家，但这些情况同样适用于女子大提琴家和中提琴家。

单从手指功夫来说，女子确有手小的不利条件，演奏帕格尼尼的随想曲和协奏曲这类要求手指过度伸展的作品，自然处于劣势。但是，今天已有许多女子公开演奏帕格尼尼的随想曲和第一协奏曲（完整的协奏曲，用索雷的华彩段），虽然赶不上一些以此为专长的男小提琴家那样令人屏息的高速和气概。但是也不要忘记，当今的时代要求高度音乐修养和广阔曲目范围，专以令人瞠目的手指绝技为号召的表演已起不了多大作用。

有才气的女子结婚后，艺术生涯便告中断。从前人们希望

妻子把丈夫、家庭置于一切之上（现在仍然如此），多少天才女子还没来得及放出全部光芒便黯然消失了。甚至在调查有成就的女小提琴家的艺术生涯时，表格中有生期而无卒年的人数惊人，都是由于家庭与事业的矛盾逼使她们相对地或完全地消声匿迹。

贵族和上升的资产阶级历来把钢琴列为闺门淑女的必要修养。小提琴则不然，相反还对女子拉琴持有成见。

乔治·迪布尔在1878年写道，"一般认为那是不雅观的，严肃一些的则认为女子不具备拉小提琴所必需的生理条件。"接下去又说："但是，薄伽丘《十日谈》中的女子拉'维奥尔'，那是一种弓弦乐器，演奏姿势和方法与小提琴相仿，对此又有谁斥之为不雅呢？"

迪布尔在那样的时代已为女性说话，确实不易。虽然说得并不精确，因为把小提琴夹在颈肩之间、站着独奏的姿势是科雷利以后的事，薄伽丘的时候还不是这样持琴的。

"女子拉琴不雅观"之说实属荒唐。蓄长须的男子上台拉琴何以就雅观？特别有意思的是1893年，距迪布尔发表上述观点不过十五年后，萧伯纳写道："今天比二十年前的专业乐队首席拉得更好的青年女子，稍加调查便可发现一大批，主要因为聂鲁达夫人证明了拉小提琴更能显示出苗条的身材。"

要评价18、19世纪女小提琴家的事业和才华，比评价同时代的男小提琴家难得多。大多数男小提琴家兼创作一些用以炫示自己技巧的乐曲，即使在风格和音乐趣味上并不出众，甚至毫无音乐趣味可言。女小提琴家则无此传统。讨论往往不得不以观察家、评论家的文字为依据，而他们则常常是平铺直叙，缺乏有说服力的专业知识。

有案可查的最早一位女小提琴家好像是萨拉·奥蒂夫人

（英国人，生于 1695 年左右），她还弹羽管键琴，拉低音维奥尔。伯尼对她的才具未加分析。

英国诗人格雷于 1740 年左右在罗马听过一个被人称为“迪亚曼蒂娜”的女小提琴家，说她是“一位知名的技艺大师，演奏出神入化”。

凯瑟琳·普伦基特（爱尔兰人，生于 1725 年）于 1744 年前后在伦敦和都柏林演出，“极为成功”，后来便消声匿迹。

玛达列娜·伦巴迪尼·西尔门（意大利人，生于 1738 年左右，死于 1798 年）据说“小提琴技艺十分高超，某些方面堪与纳尔迪尼相比”。此话如果属实，不妨回忆一下，纳尔迪尼是以声音而不是以手指技巧闻名的（虽然他的创作在技巧上不输于同时代的任何一人）。据说伦巴迪尼是塔尔蒂尼的学生。塔尔蒂尼曾于 1760 年写长信指导她如何学习和练习基本功，其中有一些建议十分有趣。她在欧洲各地的演出十分成功，在伦敦也备受赞赏，后来嫁给小提琴家卢多维科·西尔门，两人一起举行音乐会。她同时也是一位歌唱家。与大多数女性同行不一样的是，她创作了九首协奏曲和若干奏鸣曲（曾由赫梅尔在阿姆斯特丹出版）。也许有一天会有人找出这些乐曲来演奏，为了后世的女小提琴家，或者为了怀旧。

雷金娜·（萨基）斯特里纳萨基（1764—1839，意大利人）是“具有最高级才华的”技艺大师。莫扎特为她写作著名的《降B调奏鸣曲》（K.454）。有过这样一个故事：莫扎特直到去维也纳皇宫同她一起演出的前一天晚上才把乐曲写出来，害得她焦急不堪。但是演出十分成功，虽然皇帝约瑟夫二世发现莫扎特谱架上放的是一张白纸，因为他来不及把钢琴声部的分谱另抄一份，只好凭记忆弹奏。

帕拉维契尼“夫人”有姓无名（意大利人，生于 1769 年），是

维奥蒂的学生，拿破仑的妻子约瑟芬皇后在米兰听她演奏后，把她带往巴黎教她的儿子欧仁·博阿尔内。后来，帕拉维契尼被这位喜怒无常的女主人抛弃，幸得侨寓巴黎的意大利同胞相助，才返故里，继续从事小提琴生涯，颇负盛名。

同一时期的其他著名女小提琴家有路易格·杰尔比尼（意大利人，维奥蒂的学生，生于1790年）、菲利波维茨夫人（波兰人，施波尔的学生，生于 1794 年）和卡特里娜·卡尔卡尼奥（意大利人，生于 1797 年），据说她七岁时师事帕格尼尼，有过一番辉煌而短暂的事业，1816 年退出舞台。

生于 19 世纪的第一个重要女小提琴家是特雷莎·米拉诺洛（1827—1902，意大利人）。她是拉丰、哈巴内克和德·贝里奥的学生，有一妹名玛丽，跟她学琴，据说技艺和她不相上下。姐妹俩很小便在欧洲各地演出。1848 年，玛丽年仅十六岁时去世，特雷莎则继续从艺，充分施展才华。直到 29 岁时嫁给一位法国军官，随即退出舞台。有一个德国评论家在 1854 年写道："米拉诺洛是一位伟大的艺术家，她有许多长处为别人所不及。帕格尼尼给整个世界都几乎点燃的种种高难度的绝技，到这个非凡的姑娘手里都不成问题，拉来纯净无比而且顺理成章。可是，她也能逗人'发笑和流泪'。一曲《悲歌》让小提琴哭泣，但是从不过分。因此，她演奏恩斯特的《悲歌》比作曲者本人还精彩……"

冷静分析这番充满浪漫色彩的文字，可以看出这位评论家是用朦胧的印象代替专业赏析。但已足以让人相信，米拉诺洛是一位杰出的小提琴家。更有意思的是：有一个捷克女小提琴家贝尔塔·布劳西尔（生于 1838 年）在欧洲各地演出并为维多利亚女王表演，德国人誉之为"波希米亚的米拉诺洛"。

19世纪的女小提琴家魁首也许当推维尔马·玛丽亚·弗朗西斯卡·聂鲁达（1839——1911，德国人），后因嫁给路德维希·

诺曼而改姓诺曼-聂鲁达，再嫁查尔斯·哈利爵士而称哈利夫人。她饮誉国际乐坛，常被比作女中约阿希姆（她和约阿希姆在1892年合作演奏巴赫的D小调双重协奏曲）。卡尔·弗莱什是一位最信得过的观察家，他说："她的演奏深得约阿希姆之神。虽然我听不出哪一个音符真有她的特色，但是她的演奏（在三首贝多芬奏鸣曲中）给我留下极为深刻的印象。"汉斯立克谈起她幼年的演奏也是热情赞扬，"尽管她的手长得不大"。维厄唐曾请她担任伦敦一系列管弦乐音乐会的乐队长。

聂鲁达的独奏生涯无比成功，晚年还组织了一个女子弦乐四重奏，十分成功。1876年，几个有贵族头衔的赞助者合资购买一把1709年制造的精彩的斯特拉迪瓦里赠给她。1896年，皇室、政界和音乐界显要人士组成委员会向公众募集捐款，为她在威尼斯附近的阿索洛购置一座宅邸。

19世纪最后25年间，女子开始参加与男子争夺殊荣的竞赛。特雷西娜·图阿（意大利人，生于1867年）获1880年巴黎音乐学院一等奖，内蒂·卡本特（美国人，生于1865年）获1884年巴黎音乐学院一等奖。另一美国人阿尔玛·森克拉（本姓哈克尼斯，1864—1900）也在这一时期（具体年份不详）获巴黎音乐学院一等奖。

伊尔玛·森格尔-译特（1876—？，比利时人）被认为是胜过聂鲁达的一个女小提琴家，得1891年布鲁塞尔音乐学院一等奖。玛丽·佐尔达-勒格尔（1864—？，德国人），得柏林高等学校门德尔松奖，尤以演奏布拉姆斯协奏曲著称，后来组织一个著名的女子四重奏，引起布拉姆斯本人的兴趣。夏洛特·吕埃格尔（1876—？，瑞士人）获布鲁塞尔音乐学院一等奖，创作协奏曲一首，奏鸣曲、练习曲和独奏曲多首。

索菲·雅费（1872—？，俄国人），1892年在巴黎获一等奖，

据弗莱什称："虽不是最乐感，却不愧为一代技艺大师，才具出众。"雅费年纪很轻时便声誉鹊起，但不久即退隐，据说得到了大笔遗产。

加布里埃尔·维特罗维茨（1866—？，奥地利人），是约阿希姆门下天赋最高的学生之一，后组织女子四重奏，"堪与任何男子四重奏比美"。莱奥诺拉·贾克森（1878—？，美国人），曾获柏林高等学校门德尔松奖，和帕德雷夫斯基与帕蒂结伴巡回演出。

卡米拉·于尔索（1842—1902，法国人），是马萨尔的学生，作为独奏家的国际声望非同一般，美国评论家赫尼克誉之为"最伟大的女小提琴家"。于尔索在美国居住多年，后继者莫德·鲍威尔在1918年纪念她时说："当我开始从事独奏生涯时，我是继承卡米拉·于尔索夫人开创的事业，为美国女小提琴家开拓一条道路。当时反对女子拉琴的偏见甚深，至今尚未根除。"

19世纪还有不少有成就的女小提琴家，但由于本文不是人名录，只得割爱。

下面谈谈主要在20世纪干出一番事业的女演奏家（其中有些人可能生于19世纪后叶）。由于已进入留声机时代，我们在评述她们的才能时，有第一手资料为依据。

灌过唱片的小提琴家不下一千七百人，其中约有三百人为女小提琴家。就数量而论，苏珊娜·劳滕巴赫尔（1932—　）名列榜首，有唱片一百五十七张，均属与室内乐队合作的巴罗克和古典派小提琴独奏曲，虽然也录过贝多芬和布拉姆斯的协奏曲和完整的巴赫独奏奏鸣曲。马乔里·海沃德（1885—1953）有唱片一百二十六张，从无名小曲到弦乐四重奏和大型小提琴与钢琴奏鸣曲（观其姓名，应系英国人）。

埃丽卡·莫里尼（1906—　）有一百零六张唱片，是女小提

琴家诸精英之冠。伊迪丝·洛朗以沙龙型艺术家闻名，有唱片八十九张；伊冯娜·寇蒂有八十八张，全是些无名小曲，只用钢琴伴奏。艾达·亨德尔有八十三张，是仅次于莫里尼的国际声望较大的演奏家。

莫德·鲍威尔（1868—1920）为上一代女子小提琴大师中唱片最多的一个，共七十一张。其中虽然有些不过是维厄唐的《扬基佬变奏曲》之类的无聊作品，但不愧为当时第一流艺术家，不幸去世过早，电唱机五年后才问世，因此一些拿手的大作品未能传诸后世。勒内·谢梅(1888—？)有六十四张唱片，几乎全是小品．只有不多几首中级程度的乐曲。埃尔西·索思盖特(1889—1946)有六十三张没分量的小曲。伊索尔德·门杰斯(1893—1973)六十二张。玛丽·劳(1890—1919)五十张。雷·埃莉诺·鲍尔是典雅的小品演奏家，有四十八张唱片，其中一些还是录在爱迪生录声圆筒上的。玛丽·霍尔(1884—1956)三十一张；杰利·道拉尼(1893—1966)五十四张，其中大多数是小曲和中级程度的乐曲，还有和她的姐妹阿迪拉·法奇里合作的二重奏和九首三重奏。她没有把拉威尔题献给她的《茨冈》录成唱片。

近代第一流女小提琴家中，卡米拉·威克斯录有二十八张唱片；约翰娜·马齐二十五张；吉内特·内沃十九张；圭拉·布斯塔博、厄迪采·夏皮罗和琼·费尔德各十四张；而帕特里夏·特拉沃斯和伊迪丝·佩尼曼这样身手不凡的演奏家却只有三张和两张。万达·维尔科米尔斯卡、洛拉·博贝斯库、米谢勒·奥克莱尔、克莱尔·贝尔纳和于盖特·费尔南德斯的唱片数量可观，而郑京和是截至本文写作之日为止唱片数量最多的当代女小提琴家。藤川真弓和潮田益子是唱片日益增多的东方女子中的佼佼者。

吉拉·布斯塔博是第一个灌录帕格尼尼第一协奏曲（威廉密

的单乐章版，用索雷的华彩段）的女子。但我听过前桥汀子现场演奏完整的协奏曲，用索雷的华彩段，虽然气势不够大，却也十分精彩。还有个别不太知名的女小提琴家演奏这首协奏曲的唱片。

马齐和劳滕巴赫尔录过全套巴赫独奏奏鸣曲的唱片。科妮莉亚·瓦西尔录过帕格尼尼随想曲十首，居众姐妹之首。有一个美国女小提琴家多拉·瓦列斯卡·贝克尔在当时地位甚高，曾有十六首小曲录在贝蒂尼录音圆筒上，希望有远见的收藏家能捐献出来制作慢转唱片。

灌录唱片的女小提琴家中，出生最早的是莫德·鲍威尔。她留下的大量唱片证明她有火热的气质、灵活的手指技巧和巨大的表情力量。她是（移居美洲的）东欧演奏家及其美国后裔升起之前的一位最优秀的美国小提琴家。鲍威尔擅拉重头乐曲，曲目范围宽广，把西贝柳斯、德沃夏克、拉罗和圣-桑的协奏曲介绍给了美国听众。与同时代的男小提琴家一样，她演奏的乐曲中有许多是自己改编的。莫德虽然受的是老式教育，但却进取而不守旧，在什么样的时代中都能有所成就。她也组织弦乐四重奏，被认为是优秀的室内乐演奏家。科尔里奇-泰勒和赫斯的协奏曲都是题献给她的，还有一些别的题赠之作。

玛丽·霍尔（英国人）代表一种落伍的时代风格，她录的几张唱片——就19、20世纪之交的标准来说演奏得相当轻盈的帕格尼尼《无穷动》，几首声音瘦瘠的小品和1916年录的埃尔加协奏曲（由作曲家本人指挥）——拙劣得破坏人们对她的记忆。但是，她可能像埃丽卡·莫里尼那样，站在舞台上演奏时另有一番唱片所不能捕获的神彩。

凯思琳·帕洛（1890—1963，加拿大人）是利奥波德·奥尔门下第一个成名的女弟子。她的唱片反映一种冷若冰霜的气质

(有点像津巴利斯特)，和当年的许多唱片一样，滑音太多、趣味不高，不过总的风格着眼于现代。她的颤音快极了。有本《凯思琳·帕洛小传》，是她的表亲兼好友梅达·帕洛·弗伦奇写的，亲切而粗略地介绍了她的个人生活和艺术生涯。

伊索尔德·门杰斯(英国人)被奥尔认为是他门下才气最高的弟子之一，她是第一个灌录贝多芬协奏曲、《克罗采奏鸣曲》和巴赫的《夏空舞曲》的女小提琴家。她常在美国和欧洲演出，但家居英国。1931年创立以她命名的四重奏，后任英国皇家音乐专科学校教授。我只找到一张她的唱片，是巴赫的《夏空舞曲》(钢琴伴奏)，听得出她有高超的技巧、结实的声音、活泼的风格，对力度变化十分敏感的听觉，总之是一个有远见卓识的20世纪小提琴家。

斯蒂菲·盖耶(1895—1958，匈牙利人)是胡包伊的学生，幼年有神童之誉，后在艺术上未见成熟。她的唱片显示扎实的基本功，揉指过宽，小提琴个性平平。胡包伊将所作第四协奏曲(Op.101)题献给她，巴托克在从事创作生涯初期也十分钟爱她。

勒内·谢梅(法国人)有“女中克莱斯勒”之称，演奏小品富有诗意，虽然揉指有一种过快而紧张之感，需要多听才能习惯。圣-桑的《回旋随想曲》和维尼亚夫斯基的《辉煌波洛涅兹舞曲第2号》两张唱片(后者大加删节)显示出灵活的手指功夫。但是有不少滑音和换把濒于荒唐可笑的边缘。

杰利·道拉尼(匈牙利人)是约阿希姆的侄孙女，被西盖蒂称为“美丽如画中人”。她录的小品缺乏典雅的风度和声音的光彩；但她是一个用功而发奋图强的音乐家。拉威尔为她作《茨冈》，巴托克作两首奏鸣曲、沃恩·威廉斯作一首协奏曲相赠。她是率先恢复演奏舒曼协奏曲的人之一(为此而于1937年与梅

纽因和库伦坎普夫有过一番争执)。她的一生饶有趣味，约瑟夫·麦克劳德著《道拉尼姐妹俩》一书中有所记叙。

塞西莉亚·汉森(1898—？，俄籍丹麦人)是奥尔的重要门生，1914年获圣彼得堡音乐学院一等奖，长得亭亭玉立、一头金发、眉目娟秀、宛若雕像，舞台形象倾国倾城。录有九张唱片，反映出结实的功底，没有20世纪以前女小提琴家常用的过火的老式拉法，音准也比较干净，气魄宏大，不愧为奥尔的高足。维厄唐的《小回旋曲》是她唱片中最难拉的一首，显示出值得赞羡的乐器控制能力和结实响亮的音色，可惜她删除了将近中央处的棘手的三度快速音阶经过句。她的演奏虽然干净严谨、风格审慎，但缺乏激情，也不动人。不少男小提琴家娶他们的伴奏钢琴家为妻，她则嫁给为她伴奏的钢琴家鲍里斯·查哈罗夫。

到20年代末，她的事业已走下坡。弗莱什说："她为人十分可爱，拉琴却不出众。"此话虽觉尖刻，但甚精当。汉森的事业未能持久或发展到第一流水平。

澳大利亚籍的爱尔兰小提琴家阿尔玛·穆迪(1900—1942)的唱片，我没有听过(也不知道有没有)。据弗莱什称，"她理应被视为那一时代最杰出的女小提琴家、当之无愧的诺曼-聂鲁达的继承人。和以前的约阿希姆、萨拉萨蒂和伊萨依一样，在1920—1930年间有不少人为她作曲，如汉斯·普费茨纳和恩斯特·克热内克的小提琴协奏曲，以及许多单为小提琴的奏鸣曲都是在她的艺术启发下问世的。1925年，她首演了斯特拉文斯基为小提琴与钢琴写的《普尔钦内拉组曲》，钢琴部分由作曲家亲自演奏。

这一时期出生的其他知名女小提琴家有利厄·卢博许茨(1889—1965)、梅·哈里森(1891—1959)、阿迪拉·法奇里·道拉尼(1888—1962)、伊尔玛·赛德尔(1896—？)和塞尔玛·吉

文(1898 -?)。

埃丽卡·莫里尼

在女小提琴家的灿烂群星中，奥地利人埃丽卡·莫里尼的事业称雄于20世纪的第二个二十五年间，很少有能与她匹敌的人。她出自舍夫契克和罗莎·霍赫曼-罗森菲尔德门下。所处时代强调声音丰腴和现代高雅风格，和她受业的训练方法和音乐精神格格不入。她的成功主要依靠洗练典雅、沉着匀净的演释，深刻真挚的乐感和闪闪发光的乐器技巧。她的小提琴个性独具一格，奇怪地不受第一流水平的男性同行的影响。莫里尼的曲目若以现代水平判断则并不算多，也无开发精神；但是她掌握古典主义与浪漫主义的主要杰作（包括柴科夫斯基和格拉祖诺夫），奏来可谓炉火纯青。有些女小提琴家可能比她音色浓艳、想象华丽，但都是窜得快落得快(或由于种种生活原因而不求上进)。莫里尼能在别人失败之处"摆正关系"，在我们这个世界留给女小提琴家的小小神龛中独占女王宝座。

我第一次听她的音乐会演奏是在1936年，那次的曲目包括布拉姆斯的第二奏鸣曲、格拉祖诺夫的协奏曲、几首她终生爱拉的莫扎特《小步舞曲》(选自《嬉游曲第17号》)、维尼亚夫斯基的《随想圆舞曲》和萨拉萨蒂的《浮士德幻想曲》中的圆舞曲（每一首都显示出晶莹松脆的断音)，最后以帕格尼尼的《摩西幻想曲》结束。

一听便得到这样一个印象：这个女人看来满足于像女人那样拉琴(此处绝无贬义)，她不像别的女小提琴家那样，拚命抑制

女性的特点，学男人的样。她演奏时技巧永远稳妥可靠、音准纯净、发音精确、散发出贞静娴淑的气息，光润的音色闪发冷冷的清辉，加上恰到好处的揉指，令人回忆过去的年代。她的演释总的说来比较含蓄。审慎认真、忠于原谱，毫无少年气盛或自我表现的迹象。她也能按音乐的要求拉得富有锐势、锋芒毕露，可是总出自她对全曲的理解，从不炫弄技巧。也许正是这一点：甘愿甚至坚决保持本色，才使她如此受人欢迎。

莫里尼是第一个灌录了数量可观的大协奏曲唱片的女子，包括贝多芬、布拉姆斯、柴科夫斯基、门德尔松、布鲁赫、格拉祖诺夫、莫扎特、巴赫和维尼亚夫斯基，还有巴罗克风格、古典主义和浪漫主义的重要奏鸣曲和许多短曲。唱片固然体现了她的演奏的真貌，可惜不能反映她在现场演奏时与听众的交流。

很难设想莫里尼在演奏埃尔加、沃尔顿、巴托克或西贝柳斯协奏曲这类重笔浓彩、气势恢宏的巨幅作品时效果如何。尽管女小提琴家人材辈出，她们中间有些人应该仔细研究莫里尼艺术中使她备受听众和评论家钟爱的品质，一定会大有得益。

和莫里尼同属一个年龄组的天赋不凡的女小提琴家尚有厄娜·鲁宾斯坦(约1906—)、露丝·波塞尔特(1914—)、弗朗西丝·伯科瓦(约1906—)、萨达·苏哈里(1908—)、伊博利卡·策尔泽、凯拉·米策尔、西尔维亚·兰特、伊迪丝·洛朗和苏联的加林娜·巴里诺娃(1910—)。必须特别一提贾孔达·德·维托(1907—)，她录的布拉姆斯协奏曲的唱片，演释细腻而富于诗意，技巧干净利落。不过演奏比较拘谨，揉指偏慢。她和莫里尼一样，风格不受光辉灿烂的俄罗斯乐派(在她成长期间逐渐一统天下)的影响。

吉内特·内沃

继莫里尼之后出现的最壮观的天才女小提琴家是吉内特·内沃(法国人，1919—1949)。她的事业在三十岁时惨遭中断，和兄弟、钢琴家让·内沃一起死于空难。1935年，内沃才十五岁，便获维尼亚夫斯基比赛一等奖，(二十七岁的大卫·奥伊斯特拉赫获二等奖)。内沃留下的唱片太少，但是一听便知其才华之不凡；她显然应跻于出类拔萃的男女小提琴家之列。

内沃是弗莱什的学生，去世时艺术尚未充分成熟。她是一位卓越的色彩家，屹立于声音虽美、发音和揉指缺乏变化的杰出小提琴家之上。内沃擅于施墨着色，每个音都给予考虑与重视，看作整体的有机组成部分。色彩层次之细腻、力度之多变，使她的演释栩栩如生。风格虽有不可磨灭的法国气质，演奏高卢语系的音乐尤觉亲切，但她的艺术超越了国界。她有理智的控制，但从不囿于动脑不动情的学院派。

内沃的技巧虽不属公然炫技的英武华丽类型，但对于名作中的种种挑战应付裕如。她的西贝柳斯协奏曲第三乐章的速度，有人会嫌过慢，甚至第一乐章也缺少某种炫技的锐气。但是，抒情段落中的声音和分句，优美得令人肃然起敬。

内沃演奏布拉姆斯的协奏曲，既有紧张浓郁的声音，又不流于歇斯底里。第一、三乐章的速度未作让步，而显示出过人的胆略和锐气。个别滑音略嫌老式。柔板Adagio结束前几行中，有些小节快得莫明其妙。在鞭抽急促的经过句中，不时出现后半弓离弦的倾向。但是总的说来，处理引人入胜，有着深深的法国

烙印，显然属于浪漫派，不过细腻而不乏思想。

她演奏德彪西的奏鸣曲时和他的弟弟让合作得天衣无缝，是对一种闪忽飘渺的诗意演奏的探索。她的才气超群，多样化的揉指产生千变万化的音色层次。内沃的音准干净，跑句神采奕奕，特别精彩地体现在苏克的《四首小曲》(Op.17)中，《滑稽曲》尤其光彩熠熠。她录的肖松的《音诗》具有非凡的灵气，拉威尔的《茨冈》虽然激情奔放、声音浓郁，却是典雅的法国风格，一如作者的原意。内沃的最佳品质集中表现在波士顿的一次全国广播节目中，她演奏贝多芬的协奏曲，一举奠定了在美国的国际级艺术家的声誉。

飞机失事后，她的母亲内沃夫人著书纪念死去的子女，读来令人伤心，但不是一本全面而有真知灼见的传记。倒是内沃留下的数量不多的唱片继续焕发出一位非凡的小提琴家的艺术光辉。

艾达·亨德尔

波兰人艾达·亨德尔(1928)和内沃同为弗莱什的学生，同属第一流独奏家，录有许多大协奏曲的唱片，包括贝多芬、布拉姆斯、柴科夫斯基、门德尔松、布鲁赫、西贝柳斯、格拉祖诺夫、拉罗和维尼亚夫斯基的《第二》。她也录小曲，从克莱斯勒的“可口甜食”到炫技性乐曲，如萨拉萨蒂的《卡门幻想曲》和《流浪者之歌》、帕格尼尼的第24首随想曲(奥尔版)和《摩西幻想曲》、巴齐尼的《精灵之舞》、两首维尼亚夫斯基的《波洛涅兹舞曲》和拉威尔的《茨冈》，还有许多不同类型的小曲，不愧为一位有出众曲目

的出众的小提琴家。

亨德尔的小提琴技巧是全面的，足以应付演释的需要。音色虽不够丰腴，却也温暖饱满，揉指控制极佳。表情滑音中偶见海菲茨的影响。乐曲处理合情合理、浑然一体、典雅洗练。即使在比较忘情奔放的时刻，始终不失风范。因此，她拉琴虽有感情，却无心灵的内在深度和强度。细腻的分句出自深思熟虑而非出自本能。演奏最为得手时，能赢得最挑剔的听众的欢心，但更多是给以音乐上的满足，并非动之以真情。

亨德尔写过一部书《女子与小提琴》，在一定程度上亲切地记叙自己的一生，从在波兰度过的童年写起。此书虽属自我宣传，但不尽是趣闻逸事，还包含不少有借鉴意义的资料，让人窥见一个才华出众的女子踏上国际音乐舞台所经历的各种具体问题及坎坷的道路（书中自称生于 1928 年，而格罗夫音乐辞典称她生于 1924 年）。

圭拉·布斯塔博

美国人吉拉·布斯塔博（1919—　）是珀辛格·埃内斯库和胡包伊的学生，艺术生涯颇不寻常，命途多舛。在美演奏成功后，第二次世界大战期间去欧洲轴心国的外围国家演出，至今仍在德、意，备受欢迎。50年代后期曾一度返美演出。

布斯塔博在某些方面才华惊人。一位业余唱片收藏家托马斯·克利尔对她崇拜之至，将她早期灌录的唱片（虽然数量不多）编成集出版，谓之《布斯塔博乐库》。这些唱片是从 78 转翻制成慢转唱片的，生动地令人回忆起她在 30 年代后期和纽约爱

乐乐团合作广播演奏德沃夏克协奏曲的盛况，我听过那次演奏。当初录制这些唱片时，她才二十出头。唱片集中包括帕格尼尼第一协奏曲（威廉密的单乐章版，索雷的华彩段）、西贝柳斯和布鲁赫的协奏曲、萨拉萨蒂、克莱斯勒、诺瓦切克和苏克的短曲以及帕格尼尼的第五随想曲。

单就技巧娴熟流利而论，布斯塔博比得上，甚至远胜我听过的任何一位女小提琴家。第五随想曲（用击跳弓演奏）堪称手指的奇迹，英武豪放，速度不下于里奇、拉宾、帕尔曼或勒纳迪等手指和弓子的健将。帕格尼尼协奏曲（略有删节）中索雷的华彩段拉得和诺瓦切克的《木屐舞》、《哈巴涅拉舞曲》一样蔚为壮观。

布斯塔博的气质属冲动型。她的演奏有一股立时见效的冲击力，但往往濒于歇斯底里，反映在她的揉指过快过紧，从而给人一种少年气盛之感。她的音色火热，但失之尖脆。然而许多抒情乐句，特别在协奏曲的唱片中（或和扎乌恩指挥柏林国家乐队合作、或和门格尔贝格指挥音乐厅乐队合作），虽嫌热情过火，但不失其追求表情的积极的一面。过火之处虽然令人讨厌，但听众禁不住被她那虽有瑕疵、却质朴而天然的才华深深打动。

将这些演奏和晚期录制的两张协奏曲唱片作一比较，颇有意思。一张唱片录的是她的朋友兼导师沃尔夫-费拉里的作品，全是些陈腔滥调；一张是奥特玛·努西奥作于1959年的松散的叙事性乐曲。两张唱片都是在欧洲灌录的。布斯塔博的技巧如旧，歇斯底里已缓解为正常的表情，揉指也不过火，但奇怪的是，尽管技巧辉煌，演奏却显得枯燥。以前的冲动虽然浮躁，毕竟是真情至性的流露；如今变得庄重体面，虽也有不少可取之处，但不能达到特殊的高度。

生于1915至1935年间有独奏家或室内乐演奏家声望的女小提琴家是：厄迪采·夏皮罗、洛拉·博贝斯库（1920—　）、已

故的米里亚姆·索洛维也夫（1921—？）、弗雷德尔·赖克（1922—　）、卡罗尔·格伦（1922—1983）、弗朗西斯·麦格内斯（1922—　）、已故的约翰娜·马齐（1924—？）、阿纳希德·阿杰米安（1926—　）、帕特里夏·特拉弗斯（1927—　）、乔伊斯·弗利斯勒（1929—　）、诺拉·格鲁姆利科娃（1930—　）和桑德拉·伯科娃·马泽尔（1933—1978）。马泽尔是一个地道的神童，才气和潜力超凡绝伦，可惜成年后由于生活而不是音乐原因而未能充分发挥。

万达·维尔科米尔斯卡（波兰人，1920—　）是优秀的音乐家，风度极佳，演释充满灵气，尤擅表演希曼诺夫斯基、肖斯塔科维奇和普罗科菲耶夫这类作曲家的作品。声音虽觉瘦削，但有个性，丝毫无损于其表演。但在演奏以声音丰美见长的音乐时，便不那么有说服力了。她是一位虽有争议但颇饶趣味的艺术家。

卡米拉·威克斯（美国人，1929—　）是路易斯·珀辛格和亨利·特米安斯卡的学生，演奏生涯时断时续，影响成就。年轻时长得特别讨人喜爱，技巧有根底，气质又较豪放，因此尤其适于演奏气魄宏丽的浪漫派音乐，前途未可限量。早年灌录的西贝柳斯协奏曲有一股非凡的锐气，声音浓厚，线条清晰，技巧辉煌，引起人们的注意。后来由于婚姻和家庭生活的原因，艺术生涯中断多年。60年代出了一张令人难忘的唱片，是挪威作曲家克劳斯·埃格写的一首很难拉的协奏曲，从而恢复国际声望。此后又偃旗息鼓，直到最近才东山再起，演奏了布拉姆斯协奏曲。51岁的女小提琴家的技巧和锐气不减当年，值得称颂。威克斯的缪司可能不属过度细腻、内向、静观或温情脉脉，而是偏好豪爽、开朗、明亮、外向。

苏珊娜·劳滕巴赫尔（德国人）的唱片数量不少，声音较干枯，演奏有一股学院风味，揉指慢得令人伤心。

这一时期重要的苏联女小提琴家有：玛林娜·科佐卢波娃(1918—)、莉莎·吉列尔斯(1919— ，列昂尼德·科冈之妻)、均为1937年布鲁塞尔的伊萨依比赛获奖者，以及罗莎·费因(1929—)，1949年波兹南的维尼亚夫斯基比赛获奖者。

1935年以后出生而已经或正在取得重大成就的女小提琴家有：伊迪丝·佩尼曼(1937—)、内尔·戈特科夫斯基(1939—)、伊奥娜·布朗(一位杰出的室内乐队首席兼独奏家、)皮娜·卡米雷利、斯托伊卡·米拉诺娃(1946—)、塔蒂亚娜·格林登科(1946—)、克莱尔·伯纳德(1947—)、科尼莉亚·瓦西尔(1949—)、卡佳·丹佐夫斯卡(1949—)、伊迪丝·沃尔卡厄特(1949—)、克里斯蒂娜·埃丁格、阿尼和伊达·卡瓦费安、米里亚姆·弗里德、米海拉·马丁、迪拉娜·詹森、安妮-索菲·默特、纳迪亚·萨莱诺-索南伯格、艾达·莱文、尼娜·博德纳、西尔维亚·罗森伯格和斯特凡妮·蔡斯。其中有些在国际比赛中夺魁或获殊荣。

本文写作之际，在音乐会舞台上和录制唱片最为活跃的当推郑京和(南朝鲜人，1948—)，格拉米安、西盖蒂和希蒙·戈尔德贝格都曾经教过她。郑京和是一位超级技艺大师，具有火热、甚至凶狠的气质，虽然音色纤细明亮一如她那纤细的身材，但有时凶狠如虎使声音绷得很紧。她的浪漫主义神采显得勉强和不自然，因此她演奏布鲁赫、柴科夫斯基或德沃夏克的协奏曲不太感人。她也不具备拉好埃尔加、沃尔顿、巴托克或西贝柳斯协奏曲等巨幅画卷所必需的气概、细腻和音色变化。但是仅就其掌握曲目之广，郑京和的成就已属不凡，值得敬佩。她的小提琴功底之深厚、自我要求之严格以及她那使不完的精力，都令人惊叹，不愧为意志坚强的铁女人。她灌录的维厄唐第五协奏曲的唱片，发音美轮美奂，风格英武华丽，必须在此一提。

在人材辈出的东方女小提琴家中有不少国际大奖获得者：

潮田益子(1942—)、西崎太佳子(1944—)、藤川真弓(1946—)、前桥汀子(1943—)、佐藤阳子(1950—)、石川静(1954—)、盐川悠子和李顺姬(译音)等等。

米里亚姆·弗里德(1946—)生于罗马尼亚，移居以色列后开始学习小提琴，1958年获以色列建国十周年小提琴比赛一等奖，后赴美从约瑟夫·金戈尔德和伊凡·格拉米安学习，艾萨克·斯特恩对她的成长关怀备至。

1971年，她夺得小提琴家无不梦寐以求的比利时伊丽莎白女王国际比赛一等奖，为世界上第一个获此殊荣的女子。她也是1968年热那亚帕格尼尼国际比赛一等奖得主。弗里德是一位气魄宏大的技艺大师，具有高度浪漫主义的气质；她的音色能焕发最浓最亮的光彩。然而她也有令人钦佩的自我要求，理智地领悟音乐。伊丽莎白比赛时的未经剪辑的现场录音虽不能谓之尽善尽美，但她拉的西贝柳斯协奏曲充满激情，对肖松的《音诗》的演释发乎至情，反映出个性化的音乐素质。

尼娜·贝利娜(1937—)是移居国外的俄国犹太人，是一个了不起的小提琴家。她有罕见的力气、锐气、冲劲和基本功，右手运弓结实无比，不过感情偏于严肃冷酷。她似乎奉行这样一个信条：演奏切忌流露伤感缠绵之情，否则有失体统。

塔蒂亚娜·格林登科(苏联人，1946—)是1972年波兹南维尼亚夫斯基比赛获奖者，师从尤里·扬凯列维奇，是苏联音乐界最不听话的独立个性之一。从波兹南比赛时演奏的布拉姆斯协奏曲的现场录音来看，她是一位技艺惊人的小提琴家，气势大，功底深，声音和起奏的爆炸力可谓罕见，克莱斯勒的华彩段在她手上堪称达到炫技之巅。有时她那生来快速的揉指显得过分而僵硬，但是她的演奏总有内在的锐气，即使偶或闪现松弛，仍能抓住听众的注意力。还应该补充一点，她的音色洪亮、结实、

饱满，远胜过她的前夫吉东·克雷默。格林登科还热衷于演奏试验主义和先锋派音乐。总之，她的高度感情化的演奏比大多数苏联同行富有个性。

西尔维亚·马尔科维奇(1952—)是移居国外的罗马尼亚犹太人，有扎实的基本功，对浪漫主义音乐表情有敏感的直觉(她的右臂不自然地抬高)，似乎是艺术成长不幸受阻的一个例子。她求学于罗马尼亚,早年的演奏给人印象深刻。若能得到第一流的西方式教育,不用多少年便能充分发挥其丰厚的天赋;可惜她既未得到也未寻求这种机会。从最近演出的音乐会上，仍看不到成熟的迹象。只能期望她的艺术才具来一个根本改变，以免在事业上一蹶不振。

迪拉娜·詹森(美国人，1961—)曾师从曼努埃尔·康平斯基、约瑟夫·金戈尔德和内森·米尔斯坦。年仅十七便荣获1978年柴科夫斯基国际音乐比赛二等奖。她身材高大，体力上比许多女小提琴家占优势；基本功、力量、气质和风度使她十岁出头便显示罕见的才华。她是否具备诗意的直觉和想象力，是否细腻敏感,来日可见分晓。由于急于求成,加上指导不当，前期艺术生涯走过一段弯路，至本文写作之时情况已较稳定。她的西贝柳斯协奏曲和圣-桑的《引子与回旋随想曲》唱片虽然在步调和处理的细节上有不够成熟的痕迹,但是活力充沛,气势磅礴,风格机灵。

安妮-索菲·默特(德国人,1965—)为冯·卡拉扬的被监护人，阿伊达·施图基的学生。十五岁时以第一张唱片(莫扎特的第三和第五协奏曲)踏上国际乐坛,声音清澈，风格贞静而忠于原作,左手手指十分灵活,颤音妙不可言。两年后灌录贝多芬协奏曲,揉指更加饱满结实,全曲的演奏工整完美、一丝不苟,但失之呆板而缺乏想象力。唱片长达四十八分钟，克莱斯勒的华

彩段中不乏灿烂绚丽的火花。默特的演奏与年轻一代的许多小提琴家一样，几乎没有优美的表情性滑指和换把，音色变化也不大。目前似乎特别偏爱古典主义音乐，不知道她演奏明显的浪漫主义大型作品和需要戏剧化的紧迫感、泼辣劲和形象性的作品时如何处理。

1935年以后的一代人中有卡门齐塔·洛萨达（菲律宾人）和于盖特·费尔南德斯，后者有大量室内乐录音。但是必须提醒一点：当代女演奏家的生日很难确知。还必须强调一点：世界上肯定还有不少值得尊敬的女小提琴家，本书挂一漏万，在所难免。

目前，妇女充分发挥才华、经济独立地从事独奏生涯的机会处于低谷，国际水平的巡回独奏演出机会少得可怜，远远不如和乐队一起合作的独奏聘约多。虽然如此，通过现代化的录音和唱片，我们能听到更多的女演奏家出现在各种形式的音乐演出中。男人们应该正视这样一个事实：在决定器乐演奏生涯和生存权的国际比赛的直接对抗中，女子正在扮演一个越来越重要的角色，为小提琴史上前所未见。虽无精确统计数字，女子学习小提琴的人数比男子激增不知多少倍。前几年，日本的铃木青少年小提琴演出组中有八名女孩子，只有两名男孩。

妇女在小提琴教学上崛起并驰誉世界，成为许多国家的音乐学院和大学的骄傲。其中有美国的多萝西·迪莱、玛格丽特·帕迪和阿里安娜·布朗，英国的卡托·哈瓦斯和埃塔·史密斯，以色列的伊洛娜·费赫尔，瑞士的阿伊达·施图基，苏联的伊丽莎白和季娜伊达，吉列尔斯、奥尔加·帕尔霍缅科和阿涅塔·兹瓦格兹涅和南澳洲的林德尔·亨德里克森。如果作一番全面调查，从事私人教学和就聘于教学单位的优秀女教师和教育家名单一定会长达数页。

所谓“女子弦乐四重奏”和“女子交响乐团”之称已经落伍，

不再有人使用，因为女子的才能越来越受到男同行们的尊敬和承认。世上重要的四重奏团中有些已有不止一个妇女参加。室内乐队或其他室内重奏组中女子的人数，即使在德国也日益增多（截至本文写作之时，柏林爱乐乐团、维也纳爱乐乐团和维也纳交响乐团中尚未有女演奏员）。

男子垄断交响乐队的最牢固的堡垒是中欧。我最近去过布拉格，发现捷克国家爱乐乐团中没有一个女队员。我问了这件事，乐队的一位发言人（女的）难为情地告诉我说，这个乐队以前有过一位女竖琴家，男队员们同意接受，因为她的丈夫是乐队队员。我问：一个号称共产主义的国家怎能允许这种情况存在（苏联和波兰的乐队里就有许多女演奏员），她说是老传统难改。我又问：妇女能否通过公正的考试进入乐队；她赶紧告诉我说，他们的招考是公开的，应考者隔着帷幕演奏。接着，她骄傲地告诉我说，有过一个青年女小提琴家，招考时把男性竞争者远远抛在后面，乐队中男子一统的局面应该可以打破，“但是”，她惋惜地补充说：“这个女青年决定不要这个职位，因为她不愿忍受这唯一女性的尴尬局面。她还说，能够考上就已经达到了她的目的。”

越来越多的女子参与专业小提琴家的激烈竞争。在中欧以外，很少有歌剧院、芭蕾舞剧院或交响乐队不聘用女小提琴家的，例如费城乐队有四个女演奏员，洛杉矶爱乐乐团和法国国家乐队至少有 1/3 是女的。还有许多优秀的女小提琴家进入各种商业录音行业。因此，从历史角度来说，女小提琴家不仅争得了充当艺术家的权利，更为重要或至少同样重要的是，女小提琴家已经能够指望她们为小提琴付出的血、汗和泪将给自己挣得独立的经济地位。

这些趋势完全有理由继续发展。不错，还存在顽固偏见的死角。但是，女小提琴家经过三百年的进步和奋斗，终于站起来了。

译 后 记

1984年和1986年，作者两度访向上海音乐学院，举行系列讲座，都是由我任当堂翻译。虽承罗思先生和上音师生对我的工作予以肯定，但由于口译有时间的限制，不容斟酌推敲而使听讲者枯坐干等，许多委婉微妙之处，译来总觉甚难惬意，不胜歉疚。

后有幸捧读罗思先生的 *Great Violinists in Performance*，深感此书不同一般。既不是教授基本功的技术书，也不是名家的访问记，而是以近百余年来的小提琴演奏艺术的演变和发展为纲，抓住几位不同流派的代表人物，从他们的身世和艺术生涯畅谈各有个性的曲折的成长过程，进而根据作者亲自听到的演奏实况和唱片等音响资料，分析评述诸家演奏艺术，对于高层次的小提琴演奏艺术颇多启迪。为偿我口译的遗珠之憾，将全书译出，以飨小提琴乃至弦乐、音乐界广大读者。

在翻译这部既有广泛知识性又有高度艺术性的著作的过程中，屡再请教德高望重的小提琴前辈谭抒真教授专业问题和国外文化背景知识问题。选用书中所附图片时，得丁芷诺教授的帮助，在此谨向二位表示衷心感谢。又承上海音乐出版社抓紧时间编辑出版，在当前也属不易多得的，一并致谢。译文尚可斟酌之处不少，真诚希望读者批评指正。

译 者

1991年3月